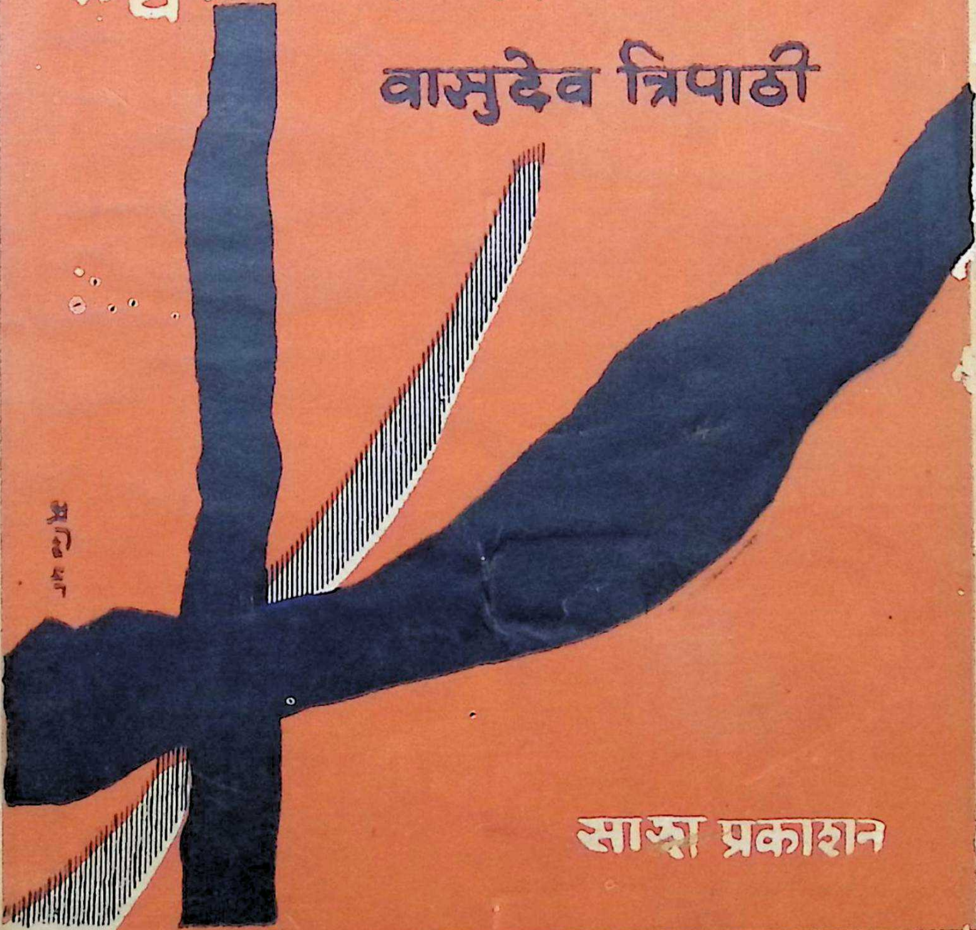
CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा

वासुदेव त्रिपाठी



साझा प्रकाशन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(९०)

नवराज कट्टेल
०४३।४।२०

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य समालोचनाको

सैद्धान्तिक परम्परा

वासुदेव त्रिपाठी

साझा प्रकाशन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकाशक	साझा प्रकाशन काठमाडौं, नेपाल ।
प्रथम संस्करण	२०३०
आद्योपान्त संशोधित द्वितीय संस्करण	२०३६
प्रथम पटक	१००० प्रति
दोस्रो पटक	११०० प्रति
मूल्य	५२।१५
मुद्रक	सेवक प्रिन्टिङ्ग प्रेस ढोकाटोल, फोन: १४९५३

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकाशकीय

'यो यस्तै भयो' भन्नुभएको छ लेखकले दुई पटक भूमिकामा। हामी पनि त्यसैको सिको गरेर भन्छौं— यो यस्तै भयो ! तर अलिकति फरक छ— लेखक आफ्नो स्वाभाविक तर असाधारण नम्रताले, किताबको नचाहिंदो दोष देखाउँदै यो यस्तै भयो भन्नुहुन्छ, हामीचाहिं पुस्तकको मोलको कुरा लिएर भन्छौं– यो निकै महँगो भयो– यो यस्तै भयो !

कागजको भाउ, प्रेसको दरभाउ, पुस्तकको पृष्ठसंख्या इत्यादिका लामा तथ्याङ्क निकालेर हामी हाम्रो मोलको पक्षमा जिरह गर्न सक्थ्यौं। पढ्नेहरूलाई 'हो' भन्ने पनि पार्न सकिन्थ्यो होला तर तीस रूपियाँ पर्ने नेपाली कितापलाई 'महँगो' होइन भनेर हामी भन्न सक्ने थिएनौं। र स्नातकोत्तर नै भए पनि 'विद्यार्थी' कै लागि तयार पारिएको पुस्तक यति महँगो हुनुहुँदैनथ्यो पनि। त्यस्तो नगर्न हामीले यसको मोलमा अर्थदान गर्न सक्नुपर्थ्यो— त्यो हामीले गर्न सकेनौं। हामीलाई खेद छ। यो यस्तै भयो।

तर 'यो' 'यस्तै' भने भएको छैन भन्ने हामीलाई विश्वास छ। त्रिपाठीज्यूले यसमा धरै कुराको कमी देख्नुभयो– आफू विद्वान् भएकोले। हामीले त्यस्तो केही देखेनौं। उहाँले यसमा आफूले चाहिंदो मेहनत गर्न नपाएको दोष लगाउनुभयो– आफू अति परिश्रमी हुनाले। हामीले चाहिं यसमा त्रिपाठीज्यूको श्रम र शीप दुवै जडिएको देखेका छौं। यो अवश्य पनि 'यस्तै' मात्र भएको छैन।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्रिपाठीज्यू यसलाई 'खेस्रा संस्करण' भन्ठान्नुहुन्छ । हामी त 'साफी' संस्करण नै भन्दैछौं । तैपनि उहाँले यसलाई अझ 'साफी' गरी दिने संस्करणको अहिलेदेखि नै स्वागत छ । सुनमा पुलिक लाइदिए झन् राम्रो !

बरु, त्यो 'साफी संस्करण' को शीघ्र–दर्शनका लागि पाठकहरूले 'हुँसे' गरिदिनुपर्‍यो— यस संस्करणको एक हजार थान 'खेस्रा' लाई फटपट सकिदिएर ।

२०३० क० दी०

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यों यस्तै भयो !

नेपाली स्नातकोत्तर अध्ययनका निम्ति आवश्यक समालोचना-ग्रन्थहरूको अनुपलब्धता सबैलाई बिझाइरहेको थियो । यसै सन्दर्भमा २०२६ सालमा साझा प्रकाशनको केन्द्रीय कार्यालयमा भएको एउटा सामान्य चर्चा एक खास आयोजनाका रूपमा तुरुन्तै परिणत भयो । साझा प्रकाशनको उक्त रचनात्मक तत्परतामा हामी केही लेखकहरू पनि सम्मिलित भयौं र कुन कुन पुस्तक लेखिनु आवश्यक छ अनि कस-कसले लेख्ने जिम्मा लिने भन्ने कुराको निर्णय पनि हुन लाग्यो । प्रस्तुत पुस्तकको जन्म कथा पनि यसरी नै र यसै प्रसङ्गमा थालिन्छ ।

उक्त आयोजना अन्तर्गत पाश्चात्य समालोचनाका बारेमा पनि एक पुस्तक लेखिनु थियो । परन्तु आयोजनामा सम्मिलित लेखकहरू नेपाली साहित्यकै विभिन्न पक्षमा लेखन उत्सुक भएकाले 'पाश्चात्य सामालोचना' संबन्धी पुस्तकको कुरा हाललाई छाडिदिने कि भन्ने विचार पनि उठ्यो । त्यस परिस्थितिमा उक्त पुस्तक विशेष परिश्रमद्वारा मात्र लेखिन सक्छ भन्ने अनुभव हुँदा हुँदै पनि सो पुस्तक लेखिनु अत्यावश्यक छ भन्ने धारणाद्वारा उत्प्रेरित भई मैले मेरा कम्जोर काँधमा त्यो ठूलो अभिभारा बोकिदिएँ ।

यसभन्दा अगि कहिल्यै पनि पाश्चात्य समालोचनाका बारेमा किताब लेख्ने मेरो विचार थिएन । साथै मेरो पी-एच्. डी. शोधकार्यले मलाई चारैतिर घेरिरहेको वातावरणमा पाश्चात्य समालोचना ग्रन्थ लेखन परिश्रम गर्ने समय र अझ मनःस्थिति प्राप्त हुनु कठिन छ भन्ने बोध पनि मलाई हुन लाग्यो । जति जति उक्त किताब लेखनका निम्ति निर्धारित अवधि बित्दै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गयो, उति–उति पाश्चात्य समालोचना संबन्धी ग्रन्थ लेखनाका लागि आवश्यक सामग्री जुटाउन, पढ्न र टिपोट बनाउन अनि अझ यो सम्पूर्ण पचाएर र आवश्यक पारिभाषिक शब्दावलीको निर्माण गरेर नेपालीमा पाश्चात्य समालोचना संबन्धी ग्रन्थ तयार गर्नाका लागि लाग्ने प्रशस्त श्रम र समयको अन्दाज मलाई हुँदै गयो । साझा प्रकाशनको भित्ते पात्रो वा क्यालेण्डरले पुस्तक–प्रकाशनको घोषणा गरिसकेकाले पुस्तक लेख्नु नै थियो र छिटो नै लेख्नु थियो, परन्तु साँच्चिकै रूपमा पाश्चात्य समालोचनाको पुस्तक लेख्ने हो भने वर्षौंको लगन र धैर्यको आवश्यकता छ भन्ने कुरा झन्–झन् मलाई महसूस हुन थाल्यो । एकातिर मेरो शैक्षिक व्यवसायले मलाई चाँडोभन्दा चाँडो पी–एच्. डी. शोधकार्य पूरा गर्न बाध्य बनाइरहेको थियो भने अर्कोतिर साझा प्रकाशनको प्रतिष्ठा र मेरो प्रतिबद्धताले मलाई पाश्चात्य समालोचनाको पुस्तक तुरुन्तै पूरा गर्नै पर्छ भन्ने अन्तः प्रेरणा दिइरहेको थियो । साथै एक समयमा एकै विषयमा मात्र केन्द्रित हुन सक्ने मेरो बानीले गर्दा एउटा थन्क्याएर अर्कोमा लाग्नु अपरिहार्य प्रतीत हुन लाग्यो। त्यसैले २०२८ सालमा म मेरा फुर्सतका एकाध घडीमा सामान्य सामग्री बटुल–बाटुल गरेर 'पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परंपरा' को रूपरेखा बनाई त्यसको खेस्रा लेखनमा तल्लीन भएँ र यसै सालको हिउँदमा प्रस्तुत पुस्तकको प्रारम्भिक खेस्रा बल्ल–तल्ल सकियो । अझ म के अनुभव गर्न लागें भने मैले लिएको सामग्री अपर्याप्त छ र पारिभाषिक शब्दावली र विशेष नाम (प्रोपर नाउन) का बारेमा निर्णय गर्न बाँकी नै छ अनि पाद–टिप्पणी, उद्धरण, सन्दर्भ–सामग्री र विषयगत वर्णानुक्रमणिका आदि तयार पार्नुका साथै पुस्तकको प्रबन्धन तथा भाषा–शैलीको प्रशस्त परिष्कार गर्नु शेष छ । तर यस पुस्तकका निम्ति त्यस समयमा म अझ डेढ दुई वर्षको परिश्रम गर्न सक्ने स्थितिमा थिइन, किनभने मेरो पी–एच्. डी. शोध कार्य साह्रै–साह्रै ढिलाइसकेको थियो र म लगत्तै त्यस दिशातर्फ फर्किनु अपरिहार्य भइसकेको थियो । त्यसैले २०२८ सालको हिउँदमा मैले नचाहेर पनि कठिन निर्णय गर्नै पऱ्यो– 'पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परंपरा' त्यत्तिकै र त्यही खेस्रा रूपमा पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्ने । तदनुसार तुरुन्तै त्यो पाण्डुलिपि प्रकाशनार्थ साझा प्रकाशनमा बुझाइदिएँ । २०२९ सालको वर्षादेखि पुस्तक छापिन थाल्यो तर पुस्तकको अन्तिम प्रूफ मैले नै हेर्ने हुँदा मेरो वेफुर्सतीले गर्दा प्रशस्त व्यवधान बीच–बीचमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिरह्यो । अहिले २०३० सालमा पुस्तकको छपाइ पूर्ण हुँदैछ र म भूमिका लेख्न वस्दैछु । त्यसैले म यसलाई खेस्रा संस्करण स्वीकार्दै भन्दछु– 'यो यस्तै भयो !'

यो 'पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परंपरा' मौलिक र सृजनात्मक प्रयासभन्दा ज्यादा अध्ययन र टिपोटमा आधारित नेपालीकरणको प्रयत्नको प्राप्ति हो भन्ने कुरा म सर्वप्रथम स्वीकार्न चाहन्छु । आफूसँग भएका, मित्रहरूबाट प्राप्त भएका र काठमाडौंका पुस्तकालयहरूमा भेट्न सकेका सीमित अंग्रेजी पुस्तक र पत्रिकाहरू तथा एकाध प्राप्य हिन्दी पुस्तकहरूको अध्ययनबाट वनाएको टिपोटकै धरातलमा यो पुस्तक उभिएको छ । उद्धरण र पाद-टिप्पणीको प्रक्रिया यस पुस्तकमा कहीं-कहीं मैले अँगाले तापनि मूलतः यो पुस्तक उपस्थापनात्मक वर्णनमै आधारित हुन गएको छ । ठाउँ, मान्छे र पुस्तकका नाउँका प्रसङ्गमा विशेषज्ञहरूको राय लिई नेपाली स्तरीय ध्वन्यात्मक अङ्कन प्रस्तुत गर्ने धोका थियो, तर संयोगवश सो इच्छा अपूर्ण नै रहेको छ । पारिभाषिक शब्दावली स्थिर गर्ने र निर्माण गर्ने दिशामा पनि अझ विशेष प्रयास गर्नुका साथै पुस्तकका अन्त्यमा यस्ता अंग्रेजी–नेपाली सामानार्थक शब्दको सूची दिउँला भन्ने लागेको थियो, त्यो पनि त्यत्तिकै भयो । साथै अंग्रेजी क्षेत्रभन्दा परतिरको गतिविधिको अझ बढी समावेश गर्ने र ईशाको बीसौं शताब्दीको छैटौं र सातौं दशकको नवीनतम गतिविधिको अझ बढी उल्लेख गर्ने रहर थियो, त्यो पनि काँचै रहन गयो ।

प्रथमतः मोटामोटी सामग्री बटुली त्यसको सामान्य अध्ययनका आधारमा पुस्तकको रूपरेखा बनाएर तदनुसारको प्रत्येक परिच्छेदका लागि यथाशक्य सामग्री खोज्दै, पढ्दै र पल्टाउँदै टिपोट तयार पार्ने प्रक्रिया अन्तर्गत यो पुस्तक लेखिएको हो । मेरो प्रथम प्रयत्न कुनै विषयमा विविध स्रोतका विभिन्न सामग्रीबाट प्राप्त जानकारीलाई एकत्रित गर्दै त्यसलाई नेपालीकरण प्रदान गर्नु हुन गएको छ । अवश्यै ठाउँ–ठाउँमा मेरा आफ्ना मौलिक टिप्पणी छन्, तर पुस्तकको मूलभूत अंश विभिन्न प्रकारका सामग्रीबाट प्राप्त जानकारीको संयोजन र प्रबन्धनमै आधारित छ । यदि यस खेस्राको साफी र अझ पुनर्लेखन गर्न पाएको भए प्रतिपादन अझ क्रमबद्ध, स्पष्ट, सफा र धेरै अंशमा मौलिक विवेचनाद्वारा प्रोज्ज्वलित पनि हुन सक्ने थियो भन्ने कुरा मलाई राम्रै थाहा छ, परन्तु जुन चाप–प्रतिचाप र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हतार तथा कठिन निर्णयका साथ यो खेस्रा संस्करण प्रस्तुत भएको छ त्यसमा ठाउँ–ठाउँमा विशृङ्खलता, क्लिष्टता, अस्पष्टता, भद्दापन र आवृत्तिको स्वल्प आभास आउने स्थिति शेष रहन गएको छ। सिङ्गो पुस्तकको जुन रूपरेखा छ र खण्ड–खण्डको जुन स्वरूप छ अनि परिच्छेद–परिच्छेदका जुन कोणहरू छन्, ती मेरा हुन् । परिच्छेदभित्रका विभिन्न सामग्रीको संयोजनका साथै प्रवन्धन मेरो हो, तर त्यसभित्रका विचार विभिन्न स्रोतबाट टिपिनु र अङ्कित गरिनुका साथै मेरो विवेचना पनि अँगालेर प्रस्तुत भएका छन् । यो पुस्तक यसै प्रकारको खिचडी हुन गएको छ।

पुस्तक छापिने क्रममा प्रूफ पढ्दै जाँदा कहीं म आफैंलाई सामग्रीको प्रस्तुतीकरण र विवेचनाबाट सन्तोष प्राप्त भए तापनि कहीं सामग्रीको अपर्याप्तता, उद्धरणको र पाद–टिप्पणीको कमी, नाउँको स्तरीय नेपाली ध्वन्यात्मक अङ्कन सम्बन्धी सन्देह र पारिभाषिक शब्दावली नमाझिएको क्लेशले पिरोल्नाले असन्तुष्टिको अनुभव बढी भएको छ। अझ सामग्रीको प्रवन्धन र संयोजनसम्बन्धी अस्तव्यस्तताको बोध पनि ठाउँ--ठाउँमा आफैं-लाई प्राप्त भएको छ। साथै मेरो भाषा–शैलीका शक्ति र दुर्बलता दुवैको बोध मलाई बितेका दुई-तीन वर्षका बीच हुँदै आएकोमा यस पुस्तकको प्रूफ पढ्दा पनि कैयौं ठाउँमा सफा र सजिलो पाराले भन्न सकिने कुरा क्लिष्ट हुन गएको अनुभवका साथै गम्भीर र सूक्ष्म कुरा सजिलोसँग भन्न सकेको आत्मपरितोष दुवै प्राप्त हुन गएका छन् । जेहोस्, यो 'पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा' जुन चाप-प्रतिचापका बीच लेखिएको थियो, म मेरा व्यावहारिक, व्यावसायिक र लेखनसम्बन्धी तिनै चाप-प्रतिचापका बीच अझै भएकाले यदि यसको दोस्रो संस्करण आवश्यक भए छभने 'साफी संस्करण' पुनर्लेखनका साथ प्रस्तुत गर्ने प्रतिज्ञा गर्दै फेरि भन्न चाहन्छु– 'यो यस्तै भयो !'

यो पुस्तक सामान्य पाठकहरूलाई भन्दा नेपाली स्नातकोत्तर अध्ययन-नमा प्रयुक्त अंग्रेजीका अनेक मूल पुस्तकहरूको सहायक एक नेपाली पुस्तक हुन सकोस् भन्ने दृष्टिले लेखिएको हुँदा सो प्रवृत्ति अनुरूप गम्भीरतातिर यथासम्भव लेखाइ ढल्किएको छ। साफी संस्करण प्रस्तुत गर्ने समयमा सामान्य पाठकहरूका निम्ति पनि पुस्तकलाई सुबोध गराउने विशेष प्रयत्न आवश्यक छ भन्ने म स्वयम् ठान्दछु ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अन्त्यमा यस पुस्तकले हाम्रो आजका आवश्यकताको शतांशमध्ये केही अंशकै भए पनि पूर्ति गर्न सकेछभने म मेरो हडबडको र अस्तव्यस्तताको प्रयासको सानो सार्थकता अनुभव गर्नेछु भन्ने विन्ति बिसाउँदै यो पुस्तक लेखनाका लागि सदा घच्घच्याउने साझा प्रकाशन, पुस्तक–लेखनका क्रममा पुस्तक–पत्रिकाको पर्याप्त सुविधा प्रदान गर्ने त्रिभुवन विश्वविद्यालय पुस्तकालय र छपाइका क्रममा झोंक झमेला खपिदिने जगदम्बा छापाखानाप्रति म हृदयदेखि सौजन्य प्रकट गर्दछु । यस पुस्तकको लेखन र प्रकाशनका क्रममा ठूलो अभिरुचि लिई मलाई प्रेरणा प्रदान गर्ने श्री कमल दीक्षितप्रति म हार्दिक कृतज्ञता व्यक्त गर्दछु ।

२०३० फाल्गुण २१,
कीर्तिपुर ।

–वासुदेव त्रिपाठी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पुनश्चः

दोस्रो संस्करणका प्रसङ्गमा

२०३४ सालका वर्षातितिरै यस पुस्तकको दोस्रो संस्करण छाप्ने तयारी थालिएको हो तापनि यस संस्करणलाई काटछाँट र थपघटको साथ 'साफी संस्करण' तर्फ उन्मुख तुल्याउने प्रयासले गर्दा छपाइमा लगभग दुई वर्षको समय बित्यो; प्रथमतः यस पर्खाइका निम्ति म मेरा पाठकवर्गसँग क्षमा माग्दछु । प्रथम संस्करणकै मुद्रित प्रतिमा काटछाँट र थपघट गर्ने तरीका अँगाल्नुपर्दा दोस्रो संस्करण पनि 'खेस्रा र साफीको मध्यविन्दु' तिरै मात्र सीमित रहेको छ; यदि यस पुस्तकले अझै आफ्नो उपादेयता कायमै राख्यो (यसप्रति पाठकवर्गको ममता रही नै रह्यो) भने आगामी संस्करणहरूमा पनि साफीको प्रक्रिया गतिशीलनै रहने छ ।

परिच्छेद–उपपरिच्छेद अन्तर्गतका सामग्रीलाई शीर्षक – उपशीर्षक अन्तर्गत राख्नाका साथै प्रसङ्ग–विशेषका अन्तमा आवश्यक देखिएका ठाउँमा उपसंहार निचोड वा निष्कर्षका रूपमा त्यस प्रसङ्गका मूल बुँदा र मर्मलाई छोटकरीमा स्पष्टयाउने प्रयास समेत यस दोस्रो संस्करणमा गरिएको छ । यस संस्करणमा प्रयुक्त मुख्य मुख्य सहायक ग्रन्थ वा सन्दर्भ ग्रन्थको विवरण पनि अन्त्यमा दिइएको छ तर अरू कैयौं प्राविधिक कुरा चाहिं आगामी संस्करणहरूकै निम्ति पर सारिएका छन् ।

प्रथम संस्करणका मुद्रित प्रतिमै केरमेट, काट–छाँट र थपघटले गर्दा निकै कठिन अवस्थामा रहेको यस संस्करणको पाण्डुलिपिलाई छपाउने क्रममा साझा प्रकाशन र संबन्धित प्रेसका कर्मचारीहरू द्वारा झिँझो र फर्को नमानी जुन तत्परताका साथ कार्य भएको छ त्यो सौजन्य म स्वीकार्छु र त्यसका निम्ति कृतज्ञ पनि छु । यस दोस्रो संस्करणको छपाइ–शुद्धि (प्रूफ) चाहिँ आफैले हेर्न सकिन; पाण्डुलिपिका अपठ्याराका कारणले छपाइका क्रममा रहन आएका खण्ड र परिच्छेदका समेतका त्रुटिलाई आगामी संस्करणमा हटाउनेप्रयास हुनेछ भन्ने पनि म निवेदन गर्दछु ।

२०३६ साउन १२; —वासुदेव त्रिपाठी
बानेश्वर, काठमाडौं ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विषयको अनुक्रमणिका

पहिलो खण्ड : पृष्ठ १-९०

पाश्चात्य समालोचनाको आदिभूमि– १
'प्लेटो' पूर्वका सङ्केत– ३
प्लेटोका आक्षेप : प्लेटोका सङ्केत– १२
अरिस्टोटल : (क) आमुख– २६
(ख) अनुकरण सिद्धान्त– ३३
(ग) दुःखान्तक र यसको संरचना– ४२
(घ) विरेचन–सिद्धान्त– ५७
(ङ) दुःखान्तक र महाकाव्यको तुलना– ७१
(च) उपसंहार– ७७

खण्ड २ : पृष्ठ ९१-१३३

मध्ययुग : होरेस– ९१
क्विण्टिलियन– ९९
लन्जाइनस (लङ्गिनस)– १०७
सैद्धान्तिक समालोचनाको मरुभूमि : मध्ययुग– ११९
दांते : मध्ययुगको समालोचनाका प्रतीक– १३०

खण्ड ३ : पृष्ठ १३४-१६८

पुनर्जागरण-युग र यसका समालोचनात्मक उपलब्धि– १३४
नव–क्लासिकल मान्यता : पुनर्जागरणकालका पृष्ठभूमिमा– १४८

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४ : पृष्ठ १६९–२५०

जर्मनीको रोमाण्टिक स्वर– १६९
कलरिजको कल्पनासिद्धान्त– १८५
उन्नाईसौं शताब्दीका विविधतामय आवाज– २०९
क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद– २२१
कलावाद– २३८

खण्ड ५ : पृष्ठ २५१–४५६

इलियटका समालोचनात्मक धारणा– २५१
रिचर्डस्का समालोचना सिद्धान्त– २७८
रिचर्डस्का समालोचना सिद्धान्त– ३०५
रिचर्डस्का मूल्य सिद्धान्त– ३४२
रिचर्डस्को संप्रेषण–सिद्धान्त र संप्रेषणसंग सम्वद्ध विविध पक्ष– ३५९
कलावाद र सौन्दर्यवादको खण्डन– ३९६
आनन्दवादको खण्डन– ४०४
रिचर्डस्का दृष्टिमा कला र नीतिवाद– ४०८
साहित्यका विश्लेषण र साहित्य परिभाषा– ४१२
भाषाका विविध प्रयोग र सत्य– ४२४
रिचर्डस्को शब्दार्थ-विवेचना– ४२९
लय र छन्द : रिचर्डस्का दृष्टिमा– ४३४
कल्पना : रिचर्डस्का दृष्टिमा– ४४१
कला : क्रीडा र सभ्यताका सन्दर्भमा– ४५३

खण्ड ६ : पृष्ठ ४५७–

साहित्य प्रचलित विविध वाद
(क) परिष्कारवाद अर्थात् क्लासिकल धारा– ४५७
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ख) स्वच्छन्दतावाद वा रोमाण्टिक धारा– ४७३
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ग) यथार्थवाद-प्रकृतवाद– ४९९

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्य प्रचलित विविध वाद
(घ) प्रतीकवाद– ५१०
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ङ) भविष्यवाद– ५२७
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(च) प्रभाववाद : सृजना र समालोचनामा– ५१२
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(छ) बिम्ववाद– ५३५
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ज) अतियथार्थवाद– ५४०
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(झ) घनत्ववाद– ५५०
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ञ) नव–मानववाद– ५५४
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ट) विसङ्गतिवाद– ५५७
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ठ) अस्तित्ववाद– ५७०
साहित्य प्रचलित विविध वाद
(ड) प्रयोगवाद– ५८६
समालोचनाका विविध प्रणाली
(क) नीतिपरक समालोचना– ५९१
समालोचनाका विविध प्रणाली
(ख) समाजपरक समालोचना– ६००
समालोचनाका विविध प्रणाली
(ग) मनोविज्ञानपरक समालोचना– ६२०
समालोचनाका विविध प्रणाली
(घ) आदिमतापरक समालोचना– ६३२
समालोचनाका विविध प्रणाली

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(ङ) रूपपरक समालोचना : रूपवाद र शिल्पवादका
पृष्ठभूमिमा– ६५६

समालोचनाका विविध प्रणाली
(च) शब्दार्थतत्त्वपरक समालोचना– ६९१

समालोचनाका विविध प्रणाली
(छ) भाषा–शैलीपरक समालोचना– ६९८

नव–अरिष्टोटलवाद : सिकागो–मण्डली– ७१५
वेलेक र वारेन : साहित्य–सिद्धान्तको खोजीमा– ७३१
सन्दर्भ ग्रन्थ–सूची आदि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद १

पाश्चात्य समालोचनाको आदिभूमि

पाश्चात्य शब्दको प्रयोग यूरोप–अमेरिकाका निम्ति गर्ने चलन छ। पश्चिमा वा पाश्चात्य सभ्यताको धारा मूलतः ग्रीसबाट वहन थाल्छ भन्नु ठीकै देखिन्छ। ग्रीकपछि रोमवालाहरू जुर्मुराउँछन् र सभ्यता पनि रोमतर्फ सर्दछ। यसरी पश्चिम वा यूरोप-अमेरिकाको सभ्यताको प्रथम प्रहर खोज्न लाग्दा हामी ग्रीको-रोमन (ग्रीस-रोमको) योगदानको सम्झना गर्न पुग्छौं। निश्चय नै हिब्रू बाइवल र क्रिश्चियन धर्मको प्रभाव पश्चिमी सभ्यताको विकास-यात्रामा परेको छ, तैपनि थोरैमा पनि एक-डेढ सहस्राब्दीको ग्रीको-रोमन सभ्यता-परंपरा क्रिस्तान धर्मको प्रवेशभन्दा पहिल्यै देखापर्छ, त्यसैले हेलेनिक (ग्रीक) र हिब्राइक (यहूदी) सभ्यताको द्वन्द्व र संश्लेषणबाटै पश्चिमी सभ्यताको विकास हुन्छ भन्नु ठीकै अनुभव हुन्छ। आधुनिक शताब्दीका घटनाले निश्चय नै यस हेलेनिक-हिब्राइक सभ्यतालाई नवीनता दिंदै रहेका छन्, तैपनि हेलेनिक-हिब्राइक धरातलमै पाश्चात्य सभ्यता हुर्कन्छ भन्नुपर्छ र प्राचीनता चाहिं हेलेनिक (ग्रीक) परंपरामै भेटिन्छ।

पश्चिमा ज्ञान-विज्ञानको मूल प्रवाह ग्रीसबाट वहेको हो। वैज्ञानिक, दार्शनिक, राजनैतिक, कानूनी, कलात्मक वा साहित्यिक पुख्यौंली खोज्दै जाँदा कुनै पनि जर्मन, फ्रान्सेली, अमेरिकी वा अंग्रेज ग्रीसमै पुग्छ। यसैबाट स्पष्ट हुन्छ—ग्रीक सभ्यता पश्चिमको प्रथम स्पन्दन हो। स्वभावतः पाश्चात्य साहित्यको वृहत् परंपरा ग्रीसबाटै छङछङाउँछ, होमरका महाकाव्यहरू सँगसँगै भनेजस्तो। त्यसैले अंग्रेजी प्रखर समालोचक र कवि टमस स्टर्न इलियट 'परम्परा र व्यक्ति-प्रतिभा' नामक समालोचनात्मक निबन्धमा पश्चिमी साहित्यको परंपराका सन्दर्भमा 'सेलेक्टेड प्रोज' अन्तर्गत भन्छन्:—

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

"...होमरदेखिको सम्पूर्ण यूरोपीय साहित्य र यसैभित्र पर्ने स्वदेशको साहित्यको पनि एकैसाथ अस्तित्व छ र एकात्मक क्रम छ..."

पाश्चात्य समालोचनाको क्षेत्रमा देखापर्ने कुनै देशको भाषाको समालोचक पनि यसरी पुख्यौंली खोज्दै जाँदा ग्रीससम्म पुग्छ। यूरोप- अमेरिकाली साहित्य-समालोचनाका निम्ति प्रखर प्रथम आचार्य अरिस्टोटल हुन्, हाम्रा भरतमुनि जस्तै प्रथम। ग्रीक विद्वान् अरिस्टोटल प्रथम आचार्य भए पनि पाश्चात्य-समालोचनाको बीजानुसन्धान गर्दै जाँदा अनुसन्धानकर्ताहरू उनीभन्दा पनि पहिलोको समयमा चहार्नु आवश्यक सम्झन्छन्— भरतमुनिभन्दा पहिले पनि हामीकहाँ समालोचनात्मक संकेत भेटिएजस्तै। अरिस्टोटलका गुरु प्लेटोले साहित्यको चर्चा निकै गरेका छन् र प्लेटोभन्दा पुराना केही टिप्पणी पनि भेटिन्छन्। साहित्यको आत्मभूत रस वेदमै भेटिएझैं कविताचर्चा होमरमै पनि पाइन्छ। हामीकहाँ 'ऋग्वेद' कवित्वको प्रथम उन्मेषका रूपमा रहे जस्तै होमर पश्चिममा देखापर्छन्। निश्चय नै 'ऋग्वेद' होमरभन्दा धेरै शताब्दी जेठो छ, तर हाम्रा प्रथम महाकवि वाल्मीकिका तुलनामा महाकवि होमरलाई नै जेठो ठानिन्छ। उनको जीवन-काल विवादपूर्ण छ। विद्वान्हरू ई० पू० आठौं शताब्दीदेखि बाह्रौं (ई० पू०) शताब्दीसम्म होमरलाई पुऱ्याउँछन्।

जे होस्, पाश्चात्य-समालोचनाको आदिभूमि ग्रीस हो अनि प्रथम प्रखर आचार्य अरिस्टोटल हुन्। तैपनि पाश्चात्य-समालोचनाबारे अध्ययन मनन गर्न खोज्दा प्लेटोका कला-साहित्यप्रतिका गंभीर आक्षेप पनि समालोचनाकै इतिहासभित्र पर्दछन्। 'प्लेटो' पूर्वका पूर्वसंकेतहरूको पनि केही महत्त्व अवश्यै छ। महान् कवि होमरका संकेत पनि पाश्चात्य-समालोचनाको शैशवको रेखाङ्कनका दृष्टिले स्मरणीय देखापर्छन्। किनभने कवि स्वभावतः आफ्नो कवि-जगत्का संबन्धमा केही न केही टिप्पणी गरिहाल्छ र यी टिप्पणी पनि निश्चय नै समालोचनाका बुँदा बन्न जान्छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद २

'प्लेटो' पूर्वका संकेत: होमरदेखि अरिस्टोफेनससम्म

(१) होमरेस (होमर)

होमर आफ्नो महाकाव्य 'ओडिसस' (ओडेसी) को थाल्नीमा म्युज वा सरस्वतीको आवाहन गर्दछन्। यसबाट साहित्यमा दिव्य अन्तः– प्रेरणाको महिमा स्पष्टिन्छ। होमर दिव्य प्रेरणाको सिद्धान्त स्वीकार गर्छन् अथवा दिव्य प्रेरणालाई कविता-कलाको स्रोत सम्झन्छन्। जब उनी सरस्वतीले 'बार्ड्स' वा गायक कविहरूलाई गीत सिकाउने कुराको उल्लेख गर्नुका साथै यस्ता गाइने-मण्डलीलाई सरस्वतीले माया गर्ने चचा गर्छन्, दिव्य प्रेरणालाई होमरले कला-कविताको स्रोत स्वीकारिरहे झैं लाग्छ। जब कविलाई उनी स्वतःशिक्षित भन्छन् अनि अनेकौं कथाद्वारा कविलाई कुनै देवताले सज्जित गरिदिएको कुरा व्यक्त्याउँछन्, प्रसंग झन् सुस्पष्ट हुँदै जान्छ। साथसाथै रमणीय पदावली र मधुरकण्ठ पनि होमरका दृष्टिमा उनै सरस्वतीका प्रदान हुन्। अन्त्यतः संपूर्ण कला होमरका नजरमा दिव्य-प्रेरणामूलक देखापर्छन्। यसरी मम्मट आदि पूर्वीय आचार्यहरूले प्रतिभालाई नै मूलतः साहित्यको बीजमाला स्वीकारेझैं, अझ वैदिक ऋचाले कविलाई 'मनीषीः, परिभूः, स्वयंभूः' का रूपमा वन्दना गरे झैं, होमर पनि साहित्यकारकै आन्तरिक प्रतिभालाई मूल काव्य-हेतु ठह्र्याउँछन् क्या ! वास्तवमा प्रतिभा भन्नु यही कवि-हृदयले प्राप्त गर्ने दिव्य-प्रेरणा वा सहज-जन्मजात शक्तिकै पर्याय त हो नि !

होमरका कलासम्बन्धी अरू एकाध सांकेतिक टिप्पणी पनि उनका महाकाव्यमा पाइन्छन्। "कवि-गायकहरू जनताबाट आदर सम्मान पाउँछन्। यस्ता श्रोताहरू एउटा जादूमय मुग्धताद्वारा आकृष्ट भएर यो गायन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सुन्छन् ।" होमरको आशय के देखिन्छभने साहित्य, कविता वा गायनहरू श्रोता–पाठकका हृदयलाई छुन र समात्न पुग्छन् । यसरी उनी स्रष्टाकै दृष्टिले मात्र नभएर श्रोता वा भावकका दृष्टिले पनि कविता-कलाको मर्म औंल्याइरहेका छन् । कविको अन्तः–स्फुरण श्रोतासम्म प्रभावकारी रूपमा पुग्छ भने संप्रेषणीयता वा संप्रेषणप्रसंगको संकेत पनि होमरले गरिदिएका छन् । साथसाथै श्रोतृ-वर्गको मनोभूमिलाई स्वतः आत्मसात् गर्न सक्षम कलासामर्थ्यसँग पनि उनी सचेत कैं देखिन्छन् । श्रोता-स्तरमा पनि यसरी उनले कलाको संमोहनकारी प्रभाव वा असरको संकेत गरिदिएका छन् ।

आफ्नो महाकाव्यको पात्र एकिलसको ढालका सन्दर्भमा होमरेस (होमर) कलात्मक भ्रम (इलुजन अफ् आर्ट) को संकेत गर्दछन् । एकिलसको ढालमा पाइने खेतको चित्राङ्कनका सम्बन्धमा उनी भन्छन्– "स्वर्णिम ढालमा जोतिएको जमीन देखाउनु उसको कलाको जादू हो ।" यसरी त्यस चित्राङ्कनले अयथार्थ भएर पनि यथार्थ कैं देखापरी प्रभावातिशयको सृष्टि गर्छ । यही हो कलात्मक भ्रम । अर्थात् यथार्थको कलात्मक पुनः–सृजना भएर पनि त्यो ढाल यथार्थ जस्तै प्रतीत हुन्छ । वस्तुतः अयथार्थ भए पनि यथार्थभन्दा बढ्ता प्रभाव पार्नु र यथार्थ कैं देखिनुबाट कलात्मक भ्रम स्पष्टिन्छ । हो, यो व्याख्या हाम्रो हो, तैपनि होमरको उपर्युक्त सशक्त संकेत यसरी अर्थिन सक्छ ।

अपोलो वा सूर्यदेवताप्रति अर्पित स्तोत्र (हाइम) मा होमर अनुकरण सिद्धान्तको बीजाधान गर्दछन् भन्न सकिन्छ । समूह–प्रतियोगितामा किशोरीहरू गाइरहेका छन् अपोलो, प्लुटो र अर्टिभिसका गीतहरू । यसै सन्दर्भमा होमर बोल्छन्—"यिनीहरू सबैको बोलीको अनुकरण कसरी गर्ने भन्ने कुरा यिनीहरू जान्दछन्... प्रत्येक दर्शक आफैंलाई गाइरहेको ठान्दछ ।" जब यी किशोरीका स्वरहरू अपोलो प्रभृति देवताको अनुकरण गर्दछन्, गीत अनुकरणात्मक बन्छ । भनूँ, यही हो कलात्मक अनुकरण । यी किशोरीहरू आफ्नो व्यक्तित्व अपोलो आदिसँग एकाकार गर्दछन् । त्यसैले यो कला अनुकरणात्मक, प्रतिनिधित्वात्मक वा पुनःसृजनात्मक बन्दछ । यही हो अनुकरण-सिद्धान्तको बीज । साथसाथै पूर्वीय रसवादमा पाइने भुक्तिवादी साधारणीकरण जस्तै सन्दर्भ यहाँ पनि छ । कला-कृतिका पात्र र श्रोताका बीचमा सह-भुक्ति र साधारणीकरण हुन सक्नु कलाकृति र त्यसको अभिनय-को सफलता हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य समालोचनाका धेरैंजसो इतिहासकारहरू खोतली खोतली होमरका कला-धारणाको पुनर्निर्माण गर्ने प्रयत्नसँग त्यति सहमत छैनन् । तैपनि यस्तो पुनर्निर्माण गर्ने प्रयत्नप्रति इतिहासकारहरूको अभिरुचि पनि वारंबार रहिरहेको छ । खोतली खोतली नहेरे संभवतः अरिस्टोटलको काव्य-सिद्धान्तको पनि विस्तृत परिचय पाउन मुश्किलै पर्छ । हो, अरिस्टोटल सचेत साहित्य आचार्य हुन्, तैपनि यहाँ पनि खोतली खोतली हेर्नुपर्छ भने समालोचनात्मक रूपमा असचेत भएरै पनि पश्चिमका प्रथम र महान् कविले बोलेको कुराको गन्ध सुँघ्ने प्रयास गर्नु जसले जतिसुकै असहमति जनाए पनि रहरलाग्दै कुरा हो र प्रासंगिक नै बुँदा हो ।

(२) हेसिअड

होमरपछि 'थिओगनी' (Thiogony) का रचयिता हेसिअडका एकाध टिप्पणी भेटिन्छन् समालोचनात्मक संकेत दिने । उनका भनाइमा कविले एक साथ मनोरञ्जन र शिक्षा दिनुपर्छ । पूर्वीय आचार्य मम्मटमा संकलित काव्य-प्रयोजन जस्तै प्रसंग यहाँ उपस्थित हुन्छ । कलालाई रञ्जनात्मक र नैतिकतात्मक पृष्ठभूमिमा हेर्ने हेसिअड कला वा कविताका प्रयोजनसँग सचेत देखापर्छन् । उनी कविता-गान दिव्य-मधुर हुन्छ भन्ने स्वीकार गर्छन् अनि 'प्रातिभ रमणीय ता' मा विश्वस्त देखापर्छन् । होमरमा रंजनाकै प्रावल्य संकेतित छ भने हेसिअडदेखि नैतिक-शिक्षा पनि काव्य-प्रयोजनमा थपिन्छ ।

कवि हेसिअड 'थिओगनी' को प्रारम्भमा विशुद्धता-सत्यताका निम्ति 'म्युजेज' को आवाहन गर्छन् र उनीहरू उत्तर दिन्छन् । "सत्याभासी मिथ्या कुरा कसरी भन्ने ? यस कुराको ज्ञान उनीहरूसंग छ । तर जब उनीहरू चाहन्छन्, सत्य कसरी बोल्ने भन्ने कुरा पनि उनीहरूलाई थाहा छ ।" यसरी 'म्यूज' हरू (पूर्वीय सन्दर्भमा सरस्वती) कलामा पाइने सत्याभास र सत्यको चर्चा गरिरहेका छन् । कलात्मक भ्रान्तिको सृष्टि गर्न सक्छन् अथवा सत्याभासी अयथार्थ प्रस्तुत गर्न सक्छन् यिनीहरू । तर कलामा सत्य वा यथार्थ पनि सफल कलाकारहरू व्यक्ताउँछन् । यसरी कलात्मक भ्रान्तिका साथै कलात्मक सत्यकोपनि संकेत हेसिअडले दिएका छन् ।

'कविका जिह्वामा म्युजहरू मधुविन्दु भरिदिन्छन् र कविका ओठहरूबाट मधुमय शब्दहरू बहन्छन् ।' प्राचीन समयमा लिखित-पठित साहित्य सम्भव थिएन; वरु कथित-श्रुत स्वरूप थियो साहित्यको । त्यसैले कविका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जिह्वा र ओठको प्रसंग आएको छ । यसरी हेसिअड कवितालाई दैवी वरदान वा प्रातिभ स्फुरण स्वीकार गर्छन् होमर झैं । साथ-साथै मधुमय शब्द वा रमणीय पदावली साहित्य हो भन्ने सचेतता पनि उनमा पाइन्छ । यसरी उनी शैली-रमणीयता पनि आन्तरिक प्रतिभाको प्रसूति हो भन्ने स्वीकार गर्छन् ।

(३) सोलोन

सोलोन म्युजको वरदान वा प्रतिभाको महत्त्व स्वीकारेर पनि प्रतिभाको विकास अभ्यास वा साधनाबाटै हुन सक्ने कुरा देखाउँछन् । मूलतः शिल्प वा कलामै त्यो प्रातिभ वरदान केन्द्रित भएकाले शिल्प प्रविधि सिकेर र अभ्यास गरेरै यसलाई राम्ररी प्राप्त गर्न सकिन्छ । यसरी पूर्वीय काव्य-हेतुमा स्वीकारिए जस्तै अभ्यास पनि स्वीकार गर्छन् सोलोन । साथ-साथै पूर्वमा आचार्य वामनले स्थापित गरेको रीतिवानले झैं विशिष्ट पद रचना वा शिल्प-प्रविधिको महत्तालाई पनि सोलोन औंल्याउँछन् । यसरी होमर-हेसिअडको प्रातिभ-रमणीयताको परम्परामा आभ्यासिक कलाको महत्त्व पहिलो पटक सोलोनले औंल्याएका छन् ।

साथ-साथै सोलोन कविताले दिने ज्ञान वा बुद्धिपक्षमा विश्वस्त छैनन् । उनी कविताको सारभूत महिमा यसको ज्ञानमा भन्दा शिल्प वा प्रविधिमा देख्छन् । यसरी उनका दृष्टिमा ज्ञान-सत्य कविको विषय होइन । वस्तुतः कवि सत्यद्रष्टा हो वा होइन भन्ने विवादमा सोलोन कविलाई द्रष्टा नभएर शिल्पी स्वीकार गर्छन् । दिव्य-वरदानका रूपमा कविको द्रष्टात्व वा सत्यनिष्ठाको संकेत होमर-हेसिअड गर्छन् भने सोलोन त्यस कुरामा पत्यार गर्दैनन् । ग्रीक साहित्यचिन्तनमा यो अर्को मोड हो ।

(४) जेनोफेनेस (Xenophenes)

जेनोफेनेस देवतालाई शिव-संकेतका कथाहरू र निर्मल बोली दिनु साहित्यकारको कर्तव्य ठान्छन् । उनी कवि होमर र हेसिअडले देवतालाई कुटिल, भ्रान्त, लज्जाजनक र निन्दनीय मानव व्यक्तित्व दिएकोमा रुष्ट छन् । यसरी साहित्यले मानवीय-नैतिकता बिगारिदिने आशंकामा उनी हस्ताक्षर गर्छन् । उनी सत् साहित्यका पक्षमा देखिन्छन् । सुन्दर-रमणीय साहित्यको प्रभावातिशयसँग सचेत भएरै उनी यसलाई शिव-सत्को दिशातिर मोड्न चाहन्छन् । ग्रीक साहित्य-चिन्तनका इतिहासमा 'सुन्दर'लाई सत्य र शिवसँग

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समन्वित गर्ने प्रयास भएको देखिन्छ । यस सन्दर्भमा यिनी महत्त्वपूर्ण छन् । पूर्वीय काव्य-प्रयोजनका विविध प्रयोजनहरूको आभास यिनमा पाइन्छ ।

(५) पिण्डार

पिण्डारलाई सबभन्दा पहिलो यूरोपीय समालोचक ठानिन्छ । उनको समय (५१८-४३८) ई पू. हो । उनी दिव्यप्रेरणा कविको अन्तः प्रसूत वरदान हो भन्दछन् । कवि आफ्नो विषयवस्तु छान्दा अत्यन्त सचेत हुनुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ । अनैतिकताको उन्मूलनमा कवि सक्रिय हुनुपर्छ । विचार संवेगलाई उद्दीप्त गर्नुपर्छ कविले । उनी औचित्यका आधारमा होमरका कतिपय चरित्राङ्कनमाथि आक्रमण गर्छन् । यसरी पिण्डार संवेगतत्त्व र विचारतत्त्वको समन्वयको चर्चा पहिलो पटक ग्रीक समालोचनाको स्फुट इतिहासमा गर्न पुग्छन् अनि प्रतिभा र सचेत आयोजनाको समन्विति औंल्याउन लाग्छन् । पिण्डार पनि जेनोफेनेस झैं सत्-साहित्यका पक्षमा चट्टान झैं सुदृढ छन् ।

पिण्डार समालोचकका साथै कवि पनि थिए । उनको कविता-प्रयोग 'पिण्डारिक ओड' (पिण्डारेली गीत) का रूपमा सुदीर्घ समयक्रम बिते तापनि कविहरूका निम्ति प्रयोग-विषय रहिरहेको छ । द्रष्टा-स्रष्टा दुवै भएकोले उनको साहित्य-चिन्तन पर्याप्त सशक्त बनेको छ ।

'पिण्डारिक ओड' रचना गर्ने नियम पनि उनले प्रस्तुत गरेका छन् । जीवन-जगत्का अत्यन्त केन्द्रीय स्थल छानेर संक्षिप्त बनाउनु, वर्णनात्मक विविधता दिनु अर्थात् चित्रणमय बनाउनु र कुनै नैतिक–संदेश प्रस्तुत गर्नु नै उनका निर्देश हुन् । जे होस्, साहित्य अन्तःस्फुरण भए पनि त्यसलाई नियमितता र परिपाटीबद्धता दिने श्रीगणेश पिण्डारले गरेका छन् । ग्रीक साहित्य-चिन्तनको कथामा यो नौलो र सुदीर्घ प्रभावकारी घटना हो । तैपनि पिण्डार कवितामा शिल्प-साधनाभन्दा प्रतिभालाई नै मूल काव्यहेतु ठान्दछन् ।

(६) सिमोनाइडेस, सिंप्लस र गार्गियस

सिमोनाइडेस चित्रलाई मूल कविता र कवितालाई सवाक् चित्र भन्दछन् । यसरी कवितालाई चित्रकलाका धर्म उनले दिएका छन् । सिमोनाइडेस (५५६–४६८) को प्रभाव पिण्डारमा पनि परेजस्तै अनुभव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ । पिण्डार पनि 'ओड' चित्रमय हुनुपर्ने निर्देश दिन्छन् ।

सिंप्लस सहजप्रतिभा र शिल्पसाधनाका बीचमा समन्वय हुनुपर्छ भन्छन् । ई. पू. चौथो शताब्दी यिनको समय हो । तर सेन्टस् बरी यस समयनिर्धारणसँग असहमत छन् ।

गार्गियस शब्दशक्तिको महिमा गाउँछन् । शब्दहरू सशक्त शासक हुन् । यदि पदावली अशक्त छ भने त्यस्तो निर्बल-असमर्थ भाषाले कविको भाव-वहन गर्न र अभीष्टको व्यंजना गर्न सक्तैन । यसरी गार्गियस पद-संघटना वा रीतिको महिमा औंल्याइरहेका छन् ।

(७) यूरिपाइडिस

यथार्थवादी नाटककलाका प्रथम प्रतिभा यूरिपाइडिसले पनि केही टिप्पणी गरेका छन् । एउटा गीतकारभन्दा अर्को गीतकार श्रेष्ठ छ भन्ने घोषणा उनको 'अन्ड्रोमेक' नाटकको समूहगानले गरेको छ । तुलनात्मक समालोचनाको संकेत यहाँ पाइन्छ ।

यूरिपाइडिस साहित्यकार आह्लाद वा आनन्दको सृजना गर्छ भन्ने धारणा लिन्छन् । त्यसैले उनी उदास–निराश कवि आफ्ना गीतमा त्यस आह्लादको सृष्टि राम्ररी गर्न सक्तैन भन्ने विश्वास गर्छन् । आफूले प्रस्तुत गर्न लागेको भावावेगमा आफैं पूर्णतः प्रवेश नगरी कवि त्यस भावावेगको सफल प्रतिपादन गर्न सक्तैन भन्ने उनको भनाइ छ । निष्कर्ष निक्लन्छ—कविहृदय तन्मय बन्नुपर्छ । यूरिपाइडिसमा साधारणीकरणको सूक्ष्म बीज भेटिन्छ । यूरिपाइडिस जन–सामान्यको बोलीमा साहित्य रचना हुनुपर्छ भन्ने धारणा राख्थे । समकालीन जीवनका सम्बन्धमा यथार्थवादी पाराले लेखन मन पराउने यूरिपाइडिस विश्वसाहित्यका इतिहासमा यथार्थवादका प्रथम प्राचीन प्रयोक्ता हुन् । उनी पनि साहित्यकारको शैक्षिक भूमिकालाई स्वीकार गर्छन् । वस्तुतः यूरिपाइडिस साहित्यमा यथार्थवादी सिद्धान्तका प्रथम प्रणेता हुन् भन्न सकिन्छ । उनको भनाइ छः– "दैनिक जीवन र व्यवहारसँगै संबन्धित कुरा रङ्गमंचमा प्रस्तुत गर्छु ।... अहा, कमभन्दा कम पनि मान्छेको बोली हामी प्रयोग गरौं ।"

(८) सोफिष्टहरू

प्राचीन ग्रीसमा सोफिष्ट वा तार्किकहरूको एक बृहत् परंपरा पाइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर्क, व्याख्या र विवेचनाका आधारमा यिनीहरू तत्कालीन बुद्धिजीवीहरू झैं देखापर्छन् । व्यक्तिको आन्तरिक विकासका निम्ति साहित्यिक मूल्यबोध आवश्यक छ भन्ने धारणाको विकास गराउनमा यिनीहरूको असाधारण भूमिका रहेको हो । साहित्यिक मूल्याङ्कन र परिचर्चाका दृष्टिले पनि यिनीहरूको योगदान महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । होमरको रूपकीय व्याख्या र रहस्यात्मक संकेतको अनावरणमा यिनीहरूको योगदान ठूलो छ ।

'प्रोटागोरस' मा सोफिस्टको भनाइ पाइन्छ—"कविताको विवेचनात्मक कुशलता व्यक्तिको शिक्षाको प्रमुख अंश हुनुपर्छ । कुन रचना ठीकसँग रचिएको छ र कुनचाहिं छैन ? दुइटा रचनालाई कसरी छुट्याउने र त्यसका कारणहरू कसरी प्रस्तुत गर्ने ?" यसैलाई सोफिष्टहरू कवितात्मक विवेचनाको कुशलता भन्छन् । यसबाट स्पष्ट हुन्छ-मानदण्डका रूपमा यस समयसम्ममा केही साहित्य–सिद्धान्त स्थिर भइसकेका थिए अनि व्यावहारिक समालोचना, आफ्नो वैशमा त्यतिखेरं देखापरिसकेको थियो । मूल्यांकनको मानदण्ड, तुलनात्मक समालोचना हेतुमूलक स्थापना आदि यसै कुराको सूचना दिन्छन् ।

(६) अरिस्टोफेनस

प्राचीन ग्रीक समालोचना–सिद्धान्त कति सम्पन्न थियो ? समय क्रममा अरिस्टोटलकै ग्रन्थ टुटफुट फेला परेको छ भने पुराना टिप्पणी संभवत: अविकल रूपमा आज उपलब्ध छैनन् । तैपनि अझ शेष रहेका सामग्रीको आधारमा त्यस पुरानो परंपराको पुनर्निर्माण गर्ने प्रयत्न चलिरहेको छ । यस क्रममा अरिस्टोफेनस प्राचीन ग्रीक समालोचकहरूमा विशेष महत्त्वपूर्ण देखा पर्छन् । उनी मूल्यको खोज गर्छन्:–विन्ती छ मलाई भन, कुन आधारमा कविले सम्मानको दावी गर्न पाउँछ ?"

राजा पेरिक्लिजको शासनकाल ग्रीक इतिहासमा स्वर्णकाल मानिन्छ । वास्तवमा आस्किलस, सोफोक्लिज प्रभृति नाटककारहरू यही स्वर्णिम सभ्यताका स्तंभहरू हुन् । यसै क्रममा यूरिपाइडिस पनि आउँछन् । यी पश्चिमका प्रथम महान् नाटककारको युग समाप्त हुन्छ । महान् पेरिक्लिजयुगपछि समाजमा विकृतिहरू आउँछन्, सामाजिक मर्यादा शिथिल हुँदै जान्छ । हास्य–व्यंग नाटकहरूको प्रादुर्भाव हुन थाल्छ । अरिस्टोफेनस यही उत्तरवर्ती युगका प्रतिभा हुन् । कला, राजनीति, आचरण आदिमा आएको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विकृति नै यस युगको परिवेष हो ।

उनको 'भ्यागुतो' नाटकमा दुई महान् नाटककहरूको परीक्षा वा तुलनात्मक मूल्यांकन पाइन्छ । आस्किलस र यूरिपाइडिस यस नाटकभित्र आ-आफ्ना पक्षमा बोल्न आउँछन्, डाइनोसिस देवता परीक्षक-निर्णायकको आसनमा छन् । यी दुवै नाटककारका सबलता-दुर्बलताको रोचक प्रस्तुतीकरण 'भ्यागुतो' मा पाइन्छ । वास्तवमा प्राचीन ग्रीक समालोचनाको सबभन्दा विस्तृत-तीक्ष्ण साक्ष्य यही हो ।

यूरिपाइडिस लोकप्रिय नाटककार थिए आफ्नो यथार्थ नाटचकलाले गर्दा । तर 'कलात्मक कुशलता' र राज्य वा समाजका निम्ति उपयोगी 'सामाजिक–नैतिक मिर्देश'लाई अरिस्टोफेनस कलाको मानदण्ड मान्दछन् । 'भ्यांगुतो' मा संवादमय नाट्यशैलीमा आस्किलस र यूरिफाइडिसका नाट्य-प्रवृत्तिको तुलनात्मक परिचर्चा छ । विकृत ह्रासोन्मुख समाजको यथार्थवादी अङ्कन बौद्धिक पाराले सरल शैलीमा गर्ने यूरिपाइडिसका तुलनामा काल्पनिक पाराले उदात्त विषयमा प्रौढ शिल्पका आधारमा होमरीय परम्परामा प्राचीन गौरव-गरिमाको गान गरी महत्तम नैतिक आदर्श प्रस्तुत गर्ने आस्किलसलाई नाट्यदेवता डाइनिसिस पुरस्कृत गर्छन् । 'भ्यागुतो' मा पाइने स्पष्ट मानदण्ड, तुलनात्मक चर्चा र निश्चित निर्णयले ग्रीक समालोचनाको प्राथमिक समृद्धिको संकेत दिन्छन् । एरिस्टोफेनस सामाजिक स्पन्दन एकातिर आलोच्य कलाकृति अर्कातिर राखेर सूक्ष्म नापजोख वा विवेचना गर्न चाहन्छन् । यसबाट अरिस्टोफेनसका सैद्धान्तिक आधार र प्रायोगिक पद्धतिको प्रौढताको संकेत पाइन्छ । अरिस्टोफेनसको सिद्धान्तसँग असहमति जनाउन सकिन्छ तर त्यसको ओजस्वी प्रयोग साह्रै राम्रो छ । उनी आस्किलसका त्रुटि औंल्याउन पनि चुक्दैनन् । एरिस्टोफेनस नवीनताको मोहको भर्त्सना गर्छन् र गौरवमय कला-पर्म्पराको समर्थन गर्छन् । उद्धरण गर्दै र तुलना गर्दै एक निश्चित मानदण्डका आधारमा चल्ने एरिस्टोफेनस कुन विशिष्ट आधारमा कुनै कवि प्रशंसाको दावी गर्न सक्छ भनेर सोद्धै मूल्यको खोजमा छन् । अनुकरण सिद्धान्तको आभास पनि उनको विवेचनामा भेटिन्छ ।

(१०) लुप्त रचना

एरिस्टोफेनसपछि पनि फाटफुट सिद्धान्त-चिन्तन अनि प्रायोगिक समालोचना ग्रीसमा भइरहेको पाइन्छ । 'कविताका सम्वन्धमा' र 'शब्द-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सौन्दर्यका सम्बन्धमा' जस्ता सैद्धान्तिक पुस्तकको रचना भएको कुरा उल्लिखित भएको भेटिन्छ। कविता र निश्चित रचनाका सम्बन्धमा सार्वजनिक व्याख्यान दिने न्याप्सडहरू (व्याख्याताहरू) को समृद्ध-परम्परा पनि ग्रीसमा रहेको देखिन्छ। परन्तु ती उल्लिखित रचनाहरू आज नामशेष मात्र छन्।

(११) निष्कर्ष

जे होस्, प्लेटोपूर्वको ग्रीक समलोचनाले एउटा उर्वर भूमि र उत्तेजक वातावरण अवश्यै प्रस्तुत गरेको हुनुपर्छ। यसैं साहित्यिक–चिन्तनका सन्दर्भमा नै प्लेटोका गम्भीर आक्षेप र मार्मिक टिप्पणीमा भेटिने पूर्वपक्ष उपस्थित हुन सक्छ, उत्तरपक्षको प्रौढताको आधार–भूमि फेलापर्छ।

★

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद ३

प्लेटोका आक्षेप : प्लेटोका संकेत

(१) सोक्रेटस: प्लेटोका गुरु

ईशापूर्व चतुर्थ शताब्दीको प्रथम दशकमा सोक्रेटसको मृत्यु हुन्छ अनि प्लेटो आफ्ना गुरु सोक्रेटसका धारणालाई 'इयन' (इयन) मा शब्दबद्ध गरिदिन्छन् । सोक्रेटस ग्रीक इतिहासका महान् विचारक मात्र नभएर पश्चिमी सभ्यतामै वैचारिक उत्तेजनाका प्रथम घटना हुन् । सोक्रेटसको कला–साहित्यसंवन्धी धारणा 'इयन'मा संवादका रूपमा प्रस्तुत छ । होमरका व्याख्याता इयन र सोक्रेटसका संवादहरूका माध्यमवाट प्लेटो इयनले प्रतिनिधित्व गरेको तात्कालिक साहित्य–मान्यताको खण्डन गर्दछन् । सोक्रेटस प्रखर र तीक्ष्ण तर्कद्वारा इयनलाई नाजवाफ पार्न खोज्छन् । भन्न सकिन्छ–'भ्यागुतो' नाटकमा जस्तै प्रश्नोत्तर परिपाटी 'इयन' मा पनि छ ।

गुरु–चेला सोक्रेटस–प्लेटो कलालाई उन्मादको क्षणको रचना स्वीकार्छन् भन्ने निष्कर्ष 'इयन' वाट निस्कन्छ । सोक्रेटस भन्छन्—प्रेरित नहुञ्जेल र आफ्ना विवेकभन्दा पर नपुगुञ्जेल कवि वोल्न सक्तैन, यस्तो अवस्थामा प्राप्त नभएसम्म कवि शक्तिहीन रहन्छ ...।" उनी यही कुरा स्वीकार्न इयनलाई तर्कद्वारा विवश वनाउँछन् । तर इयनचाहिँ साहित्यिक व्याख्याता कवि जस्तै उन्माद, उत्तेजना वा उत्प्रेरणाकै क्षणमा मात्र सक्रिय हुने कुरा स्वीकार्दैनन् । जे होस्, सोक्रेटसका दृष्टिमा कविता–कला स्वस्थ अथवा विवेकमय क्षणमा रचिनै सक्तैन अनि उत्प्रेरित–उत्तेजित अवस्थामा अथवा अर्धचेतका क्षणमा रचिने भएकाले मन र चेतना नियन्त्रणमा नभएकै वेलाको उपलब्धि हो कला साहित्य । यस दृष्टिले सोक्रेटस उन्मादका क्षणको सृजना कवितालाई अस्वस्थ भन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसै क्रममा सोक्रेटस कवि सचेत शिल्प वा स्वस्थ ज्ञानद्वारा होइन बरु अर्धचेत वा स्फुरणका उन्मादी क्षणमा कविताको सृजना गर्दछ भन्ने धारणा व्यक्त्याउँछन् । स्वस्थ विवेकमय क्षणको शिल्प नहुनु अनि उपर्युक्त प्रकारको स्फुरण हुनुबाट उनी कविताको अस्वस्थता सिद्ध गर्न खोज्दछन् ।

होमरसँगै दिव्य-प्रेरणाको सिद्धान्त निक्लिएको छ । जहाँ यही दिव्य-प्रेरणाका आधारमा कवि सत्य-द्रष्टा ठानिन्थ्यो, त्यहाँ महान् विचारक सोक्रेटस यही उत्प्रेरणामा रचिने भएकाले कला विवेक-बुद्धिको विपरीत हुन्छ भन्ने सम्झन्छन् । कवि स्वस्थ-नियंत्रित मनःस्थितिमा नभई उत्तेजना-प्रेरणाका क्षणमा सक्रिय हुन्छ अर्थात् आफ्नो मन काबूमा नरहेको अथवा बुद्धिको भूमिका नरहने आफैं आफ्नो नियन्त्रणमा नभएको उन्मादको क्षणमा कवि बोल्न थाल्छ । अतएव सोक्रेटसका दृष्टिमा कवि सत्यद्रष्टा हुन सक्तैन । मूलतः कवि दिव्य-प्रेरणा प्राप्त भएकाले सत्य-दर्शन गर्छ भन्ने हेसियडको खण्डन सोक्रेटसले गर्न खोजे झैं अनुभव हुन्छ । अझ सोक्रेटस कवि-नाटककारहरूलाई ज्ञानको स्रोत र मानव-उपचारको द्रष्टा मान्ने समसामयिक बौद्धिक परंपराका विरुद्ध पनि उभिएका छन् ।

'इयन' को अर्को सन्दर्भ हो जीवनको अभिव्यंजनामा कविको भूमिका । सोक्रेटस सिद्ध गर्न खोज्छन् — मानवीय आचारको सम्बन्धमा स्वयम् सम्बन्धित मान्छे जति जान्दछ, त्यति कवि जान्न सक्तैन । इयनलाई आफ्ना तर्कद्वारा हतप्रभ पार्न खोज्छन् सोक्रेटस । जीवन-जगत्को ज्ञान कविसँगभन्दा सामान्य मान्छेसँगै बढी छ भन्ने उनको धारणा देखिन्छ, यसरी बौद्धिक दृष्टिले कविको भूमिकाको खण्डन सोक्रेटसले गर्न खोजेको पाइन्छ ।

अरिस्टोफेनसले पुराना कविहरूलाई शैक्षिक-नैतिक भूमिकामा स्वस्थ भएकाले स्वीकार गरेका थिए । तर सोक्रेटस कवि-कलाकारहरूलाई मानवताका शिक्षकका रूपमा कुनै महत्त्व दिन चाहन्नन् । कविको रंजनात्मक भूमिका जति भए पनि शैक्षिक भूमिका स्वीकार गर्न सकिन्न । किनभने उ स्वस्थ आफैं छैन र समाजलाई स्वस्थ मार्ग-दर्शन कहिल्यै गर्न सक्तैन । यही धारणा 'इयन' का सोक्रेटसले राखेको अनुभव हुन्छ ।

(२) प्लेटोको नैतिक आक्षेप–

सम्भवतः ४२७ ई. पू. मा जन्मिएका प्लेटो पश्चिमी चिन्तनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मूल स्रोत हुन् भन्न सकिन्छ। पाश्चात्य राजनीति र दर्शनका सन्दर्भमा प्लेटो प्रथम आचार्य वा गुरुको आसनमा रहेका छन्। पश्चिमी दर्शन–चर्चा अथवा राजनैतिक–सामाजिक चिन्तनको इतिहास उनैसँग आरम्भ हुन्छ। स्वभावतः कलात्मक–साहित्यिक चिन्तनको मुलुकमा यस्तो महान् प्रतिभाले आफ्नो आधिकारिक छाप छोड्नु प्रासंगिक देखिन्छ। उनले शब्द–बद्ध गरिदिएको 'इयन' नै पनि यसैको एक साक्ष्य हो। तर आफ्ना अन्य रचनामै प्लेटोको कला–साहित्य–सम्बन्धी चिन्तन उद्गारित भएको पाइन्छ। आफ्ना 'संवाद' (डाइलग्स्) हरूमा प्लेटो कवि उत्प्रेरित हुन्छ भन्ने कुरा आदर-पूर्वक उच्चारित गर्छन्। दिव्य प्रेरणा पाउनेहरूकै पंक्तिमा उनी कला-कारको नामाङ्कन गर्दछन्। सद्विचार त कविलाई पनि उपलब्ध हुन सक्तछ तर ज्ञान दार्शनिकहरूलाई मात्रै प्राप्त हुन्छ भन्ने उनी ठान्दछन्। त्यसैले उनले गरेका प्रबुद्ध (इलिट्स्) का श्रेणी–विभाजनमा कविले छैटौं स्थान मात्र प्राप्त गरेको छ। कविलाई जस्तै दार्शनिकलाई पनि दिव्य उन्माद प्राप्त हुन्छ तर प्लेटो कविलाई दार्शनिकको महिमा दिँदैनन्।

प्लेटोको आशय के हो भने ज्ञान बुद्धि वा विवेकमा आधारित हुन्छ, दार्शनिकहरूको क्षेत्र हो यो। भावावेगको क्षणमा कविलाई सद्विचार प्राप्त हुन सक्छ तर छानबीन नगरी त्यसलाई सामाजिक स्वीकृति दिन सकिन्न। वास्तवमा भावावेगमा आउन सक्ने सद्विचार बुद्धि–प्राप्त ज्ञानको स्थानापन्न कहिल्यै बन्न सक्तैन। त्यसैले कविको शिक्षक–भूमिका अस्वीकार गर्दछन् प्लेटो। अर्को प्रसंग छ कविका आशयको पुनर्व्याख्या गर्ने। यो परंपरा प्लेटोपूर्व निकै चलेको थियो। रूपकात्मक वा शब्द–व्युत्पत्तिमूलक व्याख्या गरी कविताबाट सत्यको नौनी निकाल्न खोज्ने प्रयाससँग प्लेटो असहमत छन्। उनका दृष्टिमा स्वयम् कविहरू र व्याख्याताहरू (र्‍याप्सड्स्) को भर पर्न सकिन्न यस्तो सत्यानुसन्धानका क्रममा। त्यसैले कविता सत्य वा ज्ञानको प्रतिनिधि बन्न सक्तैन भन्ने उनको धारणा छ। प्राचीन युगमा कवि ज्ञानको स्रोत नै रहे पनि आफ्नो युगमा सत्य–प्राप्तिका निम्ति प्लेटो दर्शनलाई अग्रासन दिन चाहन्छन्। ज्ञान–यात्राको प्रदर्शकको त कुरा छाडौं, सहचारीकै रूपमा पनि प्लेटोलाई कविको भूमिका अस्वीकार्य छ।

प्लेटोका विभिन्न सम्वादका फाटफुट टिप्पणीलाई समन्वित गरेर हेर्न थालेमा मात्र प्लेटोका कलासाहित्यसम्बन्धी दृष्टिकोणको चर्चा प्रारम्भ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन सक्छ । 'गणतन्त्र' अनि 'फेड्रस' उनका मध्यवर्ती रचना हुन् अनि 'विधि' उनको बुढचौलीको सृजना । यिनै तीनोटा सम्वादकृतिहरूबाटै स्फुट मन्तव्य जम्मा गरेमा प्लेटोको कलाचिन्तनको पूर्ण स्वरूप फुकिन्छ । वास्तवमा उनको कुनै 'सम्वाद' पनि साहित्य-चर्चामा केन्द्रित छैन, परन्तु उनले गरेको सामाजिक-दार्शनिक विवेचनाकै क्रममा साहित्य-चर्चा आउँछ ।

उनको आदर्श 'गणतन्त्र' बाट उनी कवि-कलाकारलाई बहिष्कृत गर्छन् । किनभने सामाजिक-नैतिकताका दृष्टिले कविको गलत प्रभाव मान्छेमा पर्न सक्छ । सामाजिक मर्यादाका निम्ति आवेगहरूको दमन वा नियन्त्रण हुनुपर्छभने कवि यस्ता आवेगलाई मलजल हालिदिन्छ र फन् हुर्काइदिन्छ । आत्माको तुच्छ अंशसँग कविको सम्बन्ध छ । अतएव स्वस्थ 'गणराज्य'का ढोकाहरू कविका निम्ति बन्द हुनुपर्छ । कवि मधुर, पवित्र र आश्चर्यकारी प्राणीका रूपमा पूजा पाइरहोस् अथवा सम्मान पाइराखोस्, त्यसमा प्लेटोको विरोध छैन । परन्तु उनको आदर्श 'गणराज्य' को परिकल्पना अन्तर्गत भने समाजमा पसेर आफ्नो प्रभाव पार्न अस्वस्थ कविलाई उनी अनुमति दिन सक्तैनन् । समाजमा नैतिक दायित्वको उच्चतम स्तरको स्थापनामा कवि ठूलो बाधा हो भन्ने प्लेटो ठान्छन् ।

यसरी स्पष्ट हुन्छ—प्लेटोको विचारमा कवि दिव्य-प्रेरणा पाई उन्मादका क्षणमा बोल्छ अनि कविता मान्छेका आवेग-वासनाकी धात्री (धाई) भएकाले संयत-स्वस्थ समाजका निम्ति दूषक कीटाणु जत्तिकै छ । प्लेटो कविको शक्ति र तागतको अवहेलना गर्दैनन् । उनी कविताले मानव-हृदयमा पार्ने असाधारण प्रभावसँग पनि सुपरिचित छन् । तर यही असाधारण प्रभावले गर्दा नै सामाजिक आदर्शका प्रवक्ता प्लेटो कवि वा कलाकारसँग पन्छिन जान्छन् । उनका दृष्टिमा 'गणराज्य' का अभिभावक-हरूले कविलाई समाज-बहिष्कृत राख्नुपर्छ ।

तर प्लेटो 'गणराज्य' भित्र सामाजिक आदर्शको अनुकूल बोल्ने कवि-कलाकारलाई सीमित सशर्त अनुमति दिने पक्षमा देखिन्छन् । निर्धारित सामाजिक मर्यादालाई वाणी दिने आदर्शगामी कविको सेवा उनको आदर्श 'गणराज्य' ले लिन सक्छ । वास्तवमा प्लेटो कविको प्रभावशाली भूमिका अस्वीकार गर्दैनन् परन्तु सामाजिक आदर्श बिगारिदिने तागत भएको कवि-देखि त्रस्त हुन्छन् भन्नु ठीक होला ।

यसै सन्दर्भमा प्लेटोको कविता-वर्गीकरण प्रासंगिक हुन जान्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्लेटो कविलाई प्रथमतः दुई वर्गमा विभाजित गर्छन् (१) वर्णनात्मक-आख्यानात्मक (२) अनुकरणात्मक (चरित्र-पात्रद्वारा प्रतिनिधित्व गर्ने)। दोस्रो वर्गभित्र उनी फेरि विभाजन गर्छन्-दुःखान्तक र सुखान्त नाटक। वर्णनात्मकता र अनुकरणात्मकताको सम्मिश्रित रूप महाकाव्य हो। यो तेस्रो वर्ग हो। श्रोतामा पर्ने मनोवैज्ञानिक गलत (असत्य-अस्वस्थ) प्रभावका आधारमा प्लेटो यी विधाहरूको भर्त्सना गर्छन्। तैपनि देवताप्रतिका स्तोत्र (हाइम) र भद्रपुरुषका उदात्त चरित्रको आख्यानलाई प्लेटो अनुमति दिन तयार छन् भने प्लेटो महाकाव्य-नाटककै विपरीत छन् र अस्वस्थ-असत्यकै विरुद्ध छन् भनी उपयोगी आख्यान वर्णनलाई प्लेटोले बहिष्कृत गरेका छैनन्।

प्लेटो बालककालदेखि नै होमरलाई श्रद्धा गर्थे र उनको हृदयमा कला-साहित्यप्रति असाधारण अनुराग रहेको अनुभव हुन्छ। परन्तु सामाजिक मर्यादाको प्रबल चेतना विकसित भएपछि उनको मधुराभिसारी हृदयभन्दा यही समाज-चेतना उनका निम्ति विशिष्ट बन्छ अनि उनी होमरदेखिका साराका सारा कवि, दुःखान्तकार र सुखान्त नाटककारलाई आफ्नो 'गणराज्य'–विधानबाट बिदाइको आज्ञा दिन्छन्। तैपनि अनुकूलगामी कवि-कलाकारलाई सशर्त प्रवेश उनी दिन चाहन्छन् भने उनको आशय स्पष्टिन्छ। भनुँ, प्लेटो साहित्य-कलामाथि राज्यगत नियन्त्रण-निर्देशनका पक्षमा देखापर्छन्। अन्यथा गणराज्यका आदर्शलाई कवि-मण्डलीले मधुर ऐन्द्रियिक प्रभावद्वारा ध्वस्त पारिदिने त्रास रहन्छ।

प्लेटो सत् साहित्यका पक्षमा थिए। असत् साहित्य भन्नु ऐन्द्रियिक उन्माद जन्माउने साहित्य हो। उल्लास र वेदनाका गायक कवि-कलाकारहरू सत्का पुजारी होइनन्, असत् पनि उनीहरूलाई त्यत्तिकै प्यारो छ। त्यसैले प्लेटो कविता र दर्शनका बीचमा कलह प्राचीन कालदेखि रहेको कुरा सुनाउँछन्। दर्शन सत्यसँग सम्बन्धित छ अनि 'गणराज्य' को परिकल्पनामा दार्शनिकहरूको वृहत् भूमिका छ भने कविहरू 'न्याय' वा सत्यको संस्थापनालाई चुनौती दिन्छन्। कविहरू ईश्वरलाई सत् र शुभको स्रोत मात्र नदेखाएर दुष्ट-कुटिल पनि चित्रित गर्छन्। (कविहरू वीर नायकलाई भावुक-कातर पनि देखाउँछन् अनि दुष्टको समृद्धि र सज्जनको विपत्तिको अङ्कन गरेर 'सत्यमेव जयते' को प्रतिवादमा उभिन्छन्।) त्यसैले प्लेटो भन्छन्—न्यायको सर्वोच्च स्वरूपलाई प्रस्तुत नगर्ने कुनै पनि कुरालाई सहन सकिन्न। उनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस स्पष्ट घोषणाबाट प्लेटोको अभिप्राय प्रकट हुन्छ ।

यसरी कविहरू 'आदर्श गणराज्य' का प्रचलित आदर्शका विरुद्ध उभिनु पनि केही थिएन यदि यिनीहरू प्रभावशाली नभएका भए । परन्तु कविको मोहनी-शक्ति असाधारण छ र सामाजिकमा विकृति ल्याइदिने क्षमता कविमा छ । त्यसैले कविलाई बहिष्कृत गर्नु परेको हो । उनी भन्छन्– "कविताका मोहनीबाट हामी ज्यादै सचेत छौं तर त्यही आधारमा सत्यलाई धोखा दिन सक्तैनौं ।" प्लेटोका कला-धारणालाई नैतिक दृष्टिकोणबाट तीन वर्गमा बाँडेर हेर्न सकिन्छ ।

(१) कविलाई दिव्यप्रेरणा प्राप्त छ र उसका रचनामा श्रोताका हृदयलाई मुग्ध पारिदिने शक्ति छ; भनूँ, मान्छेका आवेगलाई मार्मिक ढंगले छोइदिने सामर्थ्य छ । यहाँनेर प्लेटो एउटा महान् आचार्य झैं कलाको विवेचना गरिरहेका छन् । बौद्धिक-विवेकमय नभएर आवेगात्मक हुनु पनि कलाकै मर्म हो र प्लेटो ठीकै भन्छन् । परन्तु यस आल्हादको माध्यमबाट कलाले जुन उदात्ततातिर मान्छेलाई उन्मुख पार्छ, त्यसको मूल्याङ्कन उनले गर्न खोजेनन् ।

(२) आदर्शका पुजारीका रूपमा प्लेटो सामाजिक चेतनाको बन्दी बनेका छन् । त्यस निश्चित परिपाटीको बन्धनले बाँधिएका प्लेटो कलाकारको स्वतन्त्र गतिविधिबाट त्रस्त छन्, अरु कलाकारको प्रभावातिशयबाट आतङ्कित छन् । उनी आन्तरिक मूल्यका आधारमा कलालाई स्वीकार्न सक्तैनन् । यो उनको कठोर समाज-चैतन्यको परिणाम हो । राज्यका इशारामा कला नाच्नुपर्छ भन्ने उनी सम्झन्छन् । परन्तु कला धर्म, सत्ता र नैतिकताकी दासी मात्र नरहेर स्वतन्त्र-पुतली बनेको उनी मन पराउँदैनन् । प्लेटो 'कला नैतिकताका निति' का प्रथम प्रवक्ता रहेका छन् ।

(३) तैपनि व्यक्तिको मनःस्थितिको निर्माणमा साहित्यको प्रभावातिशयको उपयोग गर्ने पक्षमा उनी पनि छन् । तर त्यो साहित्यकार आदर्श 'गणराज्य' का मर्यादा र रेखाङ्कनभित्र बसेर लेखोस् । अर्थात् प्लेटो सत् साहित्यका पक्षमा छन् । यद्यपि सत् हाम्रा दृष्टिमा बदलिरहन्छ, प्लेटो 'गणराज्य' ले स्वीकारेको 'सत्' मा साहित्यकार क्रियाशील रहोस् भन्ने आकांक्षा गर्छन् । प्लेटो सामाजिक शिक्षाको नियन्त्रित सन्दर्भमा साहित्यकारलाई हेर्छन् अनि श्रमी र जितेन्द्रिय नागरिकताको निर्माणमा कलालाई बागी ठान्दछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसरी प्लेटोका त्रूटिहरूलाई औंल्याउन सकिन्छ तर सामाजिक मर्यादा र आचार कवि-कलाकारबाट सिक्ने र सिकाउने तात्कालिक परिवेषमा प्लेटोको यो रोष साह्रै असामयिक ठहर्दैन । उनको समकालिक समाज होमरलाई सम्पूर्ण ज्ञान-विज्ञानको स्रोत ठान्दथ्यो भने प्लेटो त्यसमा असहमति प्रकट गरिरहेका छन् । साहित्य 'मानवीय ज्ञान' को सारांश हो भन्ने परम्परा र तात्कालिक प्रचलनले साहित्यमूलक शिक्षाप्रणाली अँगालेको थियो । प्लेटो साहित्यकारलाई समाज-गुरुको आसन सुम्पनु ठीक ठान्दैनन् र साहित्यकै विरोधमा उभिन्छन् । त्यसैले प्लेटोलाई दुईचार हरफमै साहित्यद्वेषी ठहऱ्याइ-दिइहाल्न हुँदैन । कला प्रातिभ उन्मादको रचना हो, कला बौद्धिक-भन्दा भावावेगमूलक हुन्छ अनि कलामा श्रोता, पाठक र दर्शकलाई मन्त्रमुग्ध पार्ने मोहनी वा जादू हुन्छ-यी तीन कलासत्यलाई गहिरोसँग हृदयंगम गर्ने आचार्यका रूपमा कला-साहित्यसम्बन्धी चिन्तनको इतिहासमा प्लेटोको योगदान पनि बिर्सन सकिन्न ।

(३) दार्शनिक हस्तक्षेप

प्लेटोको व्यक्तित्वको एक पक्ष सामाजिक-राजनैतिक सचेतता हो वा नैतिक दृष्टि र अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष हो उनको दार्शनिक प्रतिभा । प्लेटोवादी दर्शनले पश्चिमी चेतनालाई प्रशस्तै प्रभावित पारेको छ । प्लेटो भन्छन्– यथार्थ वा सत्य भन्नु आइडिया, प्रत्यय वा परमा सत्ता नै हो (वन्ली आइडियाज् आर रियल) । उनी गुफावासीको रूपक प्रस्तुत गर्छन् । गुफा-द्वारतिर पिठिउँ पारेर मान्छे बसिरहेका हुन्छन्, अगिल्तिर अँगेनामा आगो दन्किरहेको छ । त्यस भित्तामा गुफाबाहिर आवत-जावत गर्ने कठ-पुतलीहरूको झुल्कदो छाया मात्रै देखिन्छ र गुफावासी त्यही छाया-लाई सत्य सम्झन्छन् । तर यी छाया वास्तविकता वा सत्य होइनन् । हामी यस जगत्मा जुन कुरालाई सत्य सम्झन्छौं, त्यो केवल सत्यको छाया मात्र हो । सिनेमाटिक गुफाको उदाहरणबाट प्लेटो हाम्रो जगत्-दृष्ट सत्य भन्नु सत्यको छाया मात्र हो भन्ने प्रस्तुत गर्छन् । प्लेटोको विचारमा यो जगत् नै ईश्वरको छायात्मक रचना हो । मूलभूत सत्ता (आइडिया) का आधारमा ईश्वर अनुकरणात्मक रूपमा यो जगत् (यसका वस्तु) रच्दछन् । त्यसैले वस्तुजगत् परम सत्ता वा आदर्श जगत्द्वारा नियमित छ । प्रत्यय वा 'आइडिया' स्रष्टाकै मनमा अन्तर्निहित रहन्छ । आदर्श वा 'आइडिया' शाश्वत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छ-देशकालद्वारा अबाधित। वस्तु जगत् विशिष्ट छ-त्यो केवल परमसत्ता वा आदर्श जगत्‌कै छाया वा अनुकरण मात्रै हो, दोस्रो स्तरकै मात्र सत्य हो।

एउटा सिकर्मी पलङ बनाउँछ भने ऊ पलङ्को 'आइडिया' वा प्रत्ययको अनुकरण गर्छ। एउटा कामी घोडाको लगाम बनाउँछ भने ऊ 'लगामै' को 'आइडिया,' प्रत्यय, आदर्श वा विचारको अनुकरण गर्छ। यसरी बरु उपयोगी कलाका कलाकारहरू सत्यको केही सम्पर्कमा हुन्छन्।

परन्तु ललित कला सत्यसँग दुगुना उछिट्टिएको छ। चित्रकार वा कवि अनुकरणात्मक यस जगत्‌को पनि अनुकरण गर्छ। चित्रकार वा कवि घोडा बनाउँदैन, उ बिछ्यौना बनाउँदैन, केवल चित्र वा कविताद्वारा यी भैरहेको वस्तुको अनुकरण गर्छ। कवि शब्दद्वारा अनि चित्रकार रंगरेखाद्वारा उपयोगी कलाकारका पलङ आदिको अनुकरण गर्न पुग्छन्। वास्तवमा चित्रकार प्रकृतिमा ऐनाको प्रयोगद्वारा देखापर्ने छाया वा प्रतिविम्वका प्रवक्ता मात्र हुन्। त्यसैले यही देखावट, भ्रान्ति वा प्रतिविम्वका माध्यमबाट सत्य-यात्राका दृष्टिले अस्वस्थ प्रभाव पार्छन् कवि-कलाकारहरू। बरु उपयोगी कलाको कलाकार मूलभूत प्रत्यय वा विचारसँग संपृक्त हुन्छ, तर ललित कलाकार जगत्‌मा विद्यमान अनुकरणात्मक मान्छे, घोडा, बिछ्यौना आदिको अनुकरण गर्छ। त्यसैले कला वा साहित्य अनुकरणको पनि अनुकरण हो प्लेटोको दृष्टिमा। तैपनि बालक वा सोझा मान्छेले चित्रकारी घोडालाई साँचो घोडा सम्झिन पुगेजस्तै कविताको जीवन-जगत्‌लाई पनि सत्य ठानिन्छ। अतः प्लेटोको धारणामा कविता र चित्र सत्यबाट दुगुना टाढिएका छन्।

प्लेटोको दार्शनिक आक्षेपअनुसार कला तुच्छ कोटिको अनुकरण हो। ज्ञानका चार स्तर प्लेटो स्वीकार गर्छन्–१ वस्तुको सतह र छायाको ज्ञान, २ हाम्रो संसारका दृष्टिले ठोस तर 'आइडिया' (आदर्श) का दृष्टिले नश्वर घोडा बिछ्यौनाको ज्ञान, ३ गणितका रेखा र अंकको ज्ञान, ४ शाश्वत वस्तुको प्रातिभ ज्ञान, आदर्श वा प्रत्यय र रूपको ज्ञान। सम्भवतः साहित्य-कला ज्ञानको पहिलो स्तर मात्रै हो, वस्तुका सतह र छायाको ज्ञान। दर्शनचाहिं प्रातिभ ज्ञान हो, परम सत्ताकै दर्शन हो, सत्यको साक्षात्कार हो। परम सत्य वा प्रातिभ ज्ञानसँग सम्बन्धित नभएकाले कला प्लेटोको दृष्टिमा सत्यबाट उछिट्टिएको र हेय देखापर्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्लेटोले कलाको विस्तृत वर्गीकरण गरेका छन् र यस प्रकारको विभाजनको प्रथम श्रेय: उनैलाई छ भने कलाको श्रेणी-विभाजनको क्रममा उनले दैवीकला (ईश्वरीय रचना) अनि यथार्थ कलालाई अग्रासन प्रदान गरेका छन्। मान्छेको छायात्मक अङ्कनमा पनि ठीक-ठीक आयाम प्रस्तुत गर्ने कलालाई उनले प्राथमिकता दिएका छन्, प्रतिकृति-कलालाई त्यसपछि राखेका छन्। उनको वर्गीकरणमा ज्यावलद्वारा गरिने प्रतिकृतिकलाले प्रथम स्थान पाएको छ भने अनुकरणद्वारा गरिने प्रतिकृतिकलाले दोस्रो स्थान पाएको छ। उनका दृष्टिमा साहित्य वा ललितकला विना ज्यावल गरिने 'मिमेक्री' वा 'इमिटेसन' अर्थात् अनुकरण हो। अनुकरणात्मक ललित-कलामा पनि सचेत र अचेत अनुकरणका दुई वर्ग उनले स्वीकारेका छन्। सम्भवत: साहित्य अचेत अनुकरण हो। प्लेटोको यो विस्तृत वर्गीकरण दार्शनिकता र व्यावहारिकता वा आध्यात्मिकता र उपयोगी कलातिर आकृष्ट छ, ललित कला र साहित्यले निकृष्टतम स्थान मात्र यहाँ पाएको अनुभव सहजै हुन जान्छ।

जे होस्, प्लेटो कलाको एकात्मक अस्तित्व र विभिन्नता दर्शाइरहेका छन्। उपयोगी कला उद्देश्य-उपयोगितामा आधारित छ-जस्तै खेती, शिकार, औषधि। ललितकला समय बिताउने र दिल बहलाउने साधन हो। जीवन-जगत् प्रतिकृति र संयोगद्वारा आए भने पनि कला मानव–निर्मित वा मानव-अनुकृत हुन् अनि उपयोगी कला र ललितकलाका अन्तरले अनु-करणका स्तर देखाएका छन्। ललितकला परिपूर्ण अनुकरण होइन-अनुकृत जीवन जगत् वा उपयोगी कलाको मानसिक अनुकरण हो। यसरी प्लेटोले ललितकला (चित्र, कविता आदि सबै) मानसिक अनुकृति हुन् र वास्त-विकताभन्दा 'कस्तो हुनुपर्छ' का प्रतीक हुन् भन्ने स्पष्ट संकेत गरेका छन्। कविता प्रातिभ हो कि शैल्पिक ? शैल्पिक भन्ने प्रचलित धारणा अस्वीकार्दै प्लेटो 'झर्ना झैं सहज उच्छलन' मूलक कवितालाई र ललितकलालाई प्रातिभ ठान्छन्। हो, ज्ञानको स्तरसम्म ललित कला (कविता-चित्रादि) पुग्न सक्तैनन् तैपनि यो प्रातिभ नै हो। अर्थात् आत्म-नियन्त्रण र विवेकबद्धताको क्षणमा हुन नसक्ने दिव्य उन्मादमै उनी ललित कलाको, अझ काव्य कविताको, जन्म देख्दछन्।

प्लेटोले स्वीकारेका 'आत्माको स्मरणात्मक ज्ञान' का स्तर अनि सत्यछाया–अनुकरणका स्तर र कला–वर्गीकरण हेर्दा प्लेटोको आशय अझ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्पष्ट हुन्छ । उनी परम सत्ता, ईश्वर, सूक्ष्म जगत्का वा प्रत्यय–आदर्शको रहस्यात्मकताद्वारा आक्रान्त दार्शनिक हुन् र त्यस अर्थमा उनी दर्शनलाई उच्चतम भूमिका दिन्छन् अनि दर्शनको सापेक्षतामा कलालाई तल्लो कोटिको ठान्दछन् । अरू ईश्वर-सृजित जगत्का सन्दर्भमा पनि उनको आँखामा उपयोगी कलाको कलाकार सत्य वा प्रत्ययको निकट देखापर्छ ललित कलाकारभन्दा । एउटै कुरामा विस्मात लाग्छ–पारमार्थिक दर्शन वा रहस्यवादका प्रवक्ता प्लेटो कलात्मक आस्वादलाई ब्रह्मानन्द सहोदर किन सम्झन पुगेनन् ? शायद साहित्य-कला पनि उनको दर्शनको पारमार्थिक सत्य वा ट्रन्सेन्डेटल रियलिटीसम्म पुग्न सक्थ्यो कि ! प्लेटो राजनीतिशास्त्री मात्रै नभएर रहस्यवादी दार्शनिक पनि हुन् र यसै दर्शनको सन्दर्भमा उपर्युक्त विस्मय जन्मिन्छ । पाश्चात्य समालोचनाका सुप्रसिद्ध इतिहासकार सेन्टस्वरी पनि यस्तै आशयको टिप्पणी गर्छन् । ऐन्द्रियिक माध्यमबाट दिव्य र परम सत्तातिर मानवात्मालाई लैजान सक्ने साहित्य वा कलामा रहस्यमय आल्हादको जुन सामीप्य छ त्यसलाई प्लेटोको दार्शनिकले किन ग्रहण गर्न सकेन ? वास्तवमा कलाको मर्मसम्म पुग्न अलि अलि प्लेटोनिक (प्लेटोवादी) चेतना नभएको मान्छे सक्तैन भन्ने धारणा पनि प्रचलित छ भने स्वयम् प्लेटो 'सत्य, शिव र सुन्दर' को समन्वितिका प्रथम द्रष्टा भएर पनि कलाको यही मूल्य किन आत्मसात् गर्न सक्तैनन् ? एउटा महाविस्मय !

(४) प्लेटोको योगदानः उपसंहार

प्लेटोको दृष्टिमा कवि सत्यको साक्षात्कर्ता होइन भने हाम्रो दृष्टिमा कवि केवल अनुकर्ता होइन । निश्चय नै कवि यथार्थको यथावत् अनुकरण गर्दैन तर उ आफ्नो प्रतिभाद्वारा यथार्थभन्दा बढी सिर्जन्छ । आफ्नो प्रतिभा वा कल्पना अनि माध्यम वा शिल्पद्वारा जे कलाकार थप्छ त्यसको महिमा प्लेटोले स्वीकार्न नसकेको देखिन्छ । उनको प्रत्यय (आइडिया) को पार-लौकिक (ट्रान्सेन्डेन्टल) जालो फीका भइसकेको प्रश्न हो । आजको मान्छेको निम्ति यो जीवनजगत् परमसत्ता आफैं हो अनि कुनै 'आइडिया' वा परम सत्यको अनुकरण होइन । त्यसैले साहित्यकला यनुकरण हो तर यस जीवन–जगत्को सत्यकै । परन्तु यो अनुकरण पनि अथावत् अनुकरण होइन, प्रतिभाद्वारा पुनः सृजना हो । यस अर्थमा साहित्य-कला आफै एउटा दिव्य सृष्टि हो अनि साहित्यकार आफैं स्रष्टा हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसरी हेर्दा आफ्ना-नैतिक-दार्शनिक घरामा बन्दी बनेका प्लेटो कला–साहित्यको वास्तविक मूल्याङ्कन गर्न अक्षम देखापर्छन् । परन्तु अरिस्टोटलको गम्भीर बीजाधान प्लेटोले गरेर छाडेको पाइन्छ । अरु भनूं, कला अनुकरण मात्रै होइन भन्ने सूचना प्लेटोमा पाइन्छ यद्यपि उनको आशय सदाशय नभइरहोस् । निश्चय नै साहित्य र कला अनुकरणभन्दा बढी हुन् यद्यपि यसै आधारमा प्लेटो कलालाई सत्य-विच्युत ठानेर भर्त्सना गरिरहून् अनि अनुकरणभन्दा बढी केही हुनुको गौरव यसलाई नदिइरहून् । नैतिक आक्षेपमा 'कविन्याय' वा 'पोइटिक जस्टिस्' को माग गरेर कलाको भर्त्सना गर्दा गर्दै पनि सत् साहित्यको सिद्धान्त प्लेटोले उभ्याएका छन् । साथै माध्यम भिन्न भिन्न हुँदा हुँदै पनि विविध कला आन्तरिक दृष्टिले एकात्मक छन् भन्ने सान पनि उनले गरेका छन् । संरचनात्मक अन्विति (स्ट्रक्चरल–अर्गानिक युनिटी) को माग गरेर पनि प्लेटोले एउटा गुन लगाएका छन् । त्यो गुन हो–कलाकृतिमा संरचनात्मक समन्वितिको सिद्धान्तको प्रतिपादन । 'क्रम र सन्तुलन' जस्ता केही बुँदाको चर्चा गर्दै प्लेटो 'एकान्विति र सिंगोपन–समग्रता' को पनि आग्रह गर्छन् । साथसाथै प्लेटो कला अध्ययन, अभ्यास र शिक्षाद्वारा नै प्रौढ बन्न सक्छ भन्ने धारणा राख्छन् दिव्योन्मादमूलक भए पनि । विरुद्धका बीचको सामञ्जस्य प्लेटो कलाका निम्ति आवश्यक ठान्दछन् । प्रत्येक कलाकृति एउटा 'जीवित संरचना' बन्नुपर्छ र यसका अंग-अंग परस्पर सम्बद्ध हुनुपर्छ भन्ने पनि उनको भनाइ छ । यो आंगिकता-धारणा पनि उल्लेखनीय छ। जे होस्, संरचनागत समन्वितिको सिद्धान्त प्रस्तुत गर्दै त्यसका विविध पक्षमाथि टिप्पणी गरेर प्लेटोले ललित-कलाको मर्मसँग आफ्नो राम्रो परिचय देखाएका छन् ।

प्लेटो 'विरेचन–सिद्धान्त'को आभास दिन्छन्, गद्य-पद्य कोविभाजन गर्छन्, (दुःखान्त) ट्राजेडी का तुलनामा महाकाव्यको महिमा गाउँछन्, प्रहसन र व्यंग्यका सम्बन्धमा घतलाग्दा टिप्पणी गर्छन्, मानव–स्वभावमा मिश्रित अनुभूतिको अस्तित्व देख्छन्, कविको भूमिका रंजना होइन बरु मानव–आत्माको परिष्कार हो भन्ने संकेत दिन्छन्, अनि कविताको संप्रेषणीयता र दुर्वार भावकीय–पाठकीय प्रभाव-सामर्थ्यको विवेचना गर्छन् । यी टिप्पणीहरूले पनि प्लेटोको कला-मर्मज्ञतालाई पुष्टचाइरहेका छन् ।

जे होस्, प्लेटोका आक्षेप जति उनका राजशास्त्री र दर्शनशास्त्रीका कठोरता स्वीकारिदिएर पाश्चात्य-समालोचनाका इतिहासकारहरू भर्त्सनाकै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्रममा पनि पाश्चात्य समालोचनालाई प्लेटोले दिएका विचारोत्तेजनाका निम्ति प्लेटोप्रति कृतज्ञता व्यक्त गर्नु उचित सम्झन्छन् । साहित्य-कलाका विरोधमा खड्गहस्त भएर उभिदा उभिदै पनि दिव्य प्रेरणा (प्रातिभ सृजन) र अनुकरणका सिद्धान्त, नैतिक-साहित्य र भावोच्छलनात्मक साहित्य, कला-वर्गीकरण, रचनागत समन्विति, पाठक वा श्रोताका मनो-भूमिमा साहित्यले पार्ने प्रतिक्रिया आदिको उत्तेजक सङ्केत गरेर प्लेटोले शिशु साहित्य-समालोचनालाई विकासका अनन्त संभावना दिएको कुरा नतमस्तक भएर स्वीकार गर्न सकिन्छ ।

केही विद्वान्हरू प्लेटोलाई निर्दोष सिद्ध गर्न पनि कम्मर कस्दछन् । होमर र उनको उत्तरवर्ती दुःखान्तका-मण्डलीलाई दिव्य सत्य र नैतिक ज्ञानका महान् शिक्षक सम्झने समकालिक परम्परामा प्लेटोको आक्रोश ठीकै ठाउँमा परेको छ भन्ने तर्क उनीहरूले पेश गरेका छन् । अर्को तर्क के छ भने प्लेटो असत् साहित्यका मात्र विरोधी हुन् र असत् साहित्य निन्दयीय नै हो । तर जवाफ दिन बाँकी प्रश्न हो– 'के होमर, सोफोक्लिज र एस्किलसका महाकाव्य–दुःखान्तकहरू असत् काव्यकै नमूना हुन्?' 'कला कलाको लागि मात्र' को उच्छृङ्खलताबाट साहित्यलाई जीवनको नैतिक सीमातिर तान्ने प्रथम समालोचक अवश्यै प्लेटो हुन् तर कला नैतिकताका लागि मात्र भनेर कलाको आन्तरिक सौन्दर्य मूल्य र मानव–हृदयको आह्लादनमूलक परिष्कारका भूमिकाबाट साहित्यलाई उल्टो मुख लगाई फर्कन प्रथम निर्देशन दिने पनि प्लेटो नै हुन् । साँच्ची नै प्लेटो कला–चिन्तनका इतिहासमा निर्दय प्रशासकीय मन्त्रणा जस्तै अनि ज्ञान–गुफाका कठोर ब्रह्मवाक्यको निर्मम यन्त्रणा जस्तै पनि हुन् । यस आक्षेपबाट प्लेटोलाई दूधले धोएझैं चोख्याइदिनु सजिलो छैन । हो, दिव्य सत्ताको सन्निकटता अनि प्रशासकीय मन्त्रणाअनुसार लेखिने साहित्यलाई प्लेटोले इन्कारेका छैनन् । उनको मृत्युशय्यामा फेला परेका एरिस्टोफेनस र सोफ्रोनका सुखान्तक (कमेडी) र विडब (माइम्स्) ले सत्यनिष्ठ साहित्यप्रति उनको प्रेम अवश्यै देखाउँछन् । उनको आफ्नो जीवन–कालमै पनि कतिपय विशुद्ध साहित्यिक कृति सार्न उनले मान्छे पठाएका हुन् । प्लेटोले वारम्वार होमर–प्रति अन्तःश्रद्धा प्रकट गर्दै त्यसका वेदीमा यस श्रद्धाको आहुति गर्न परेको (प्लेटोले सोक्रेटसका प्रभावमा आफ्नै कविता–कृति पनि जलाएका हुन् ।) कुरा बोलेका छन् । त्यसैले केही विद्वान्हरू 'कला सत्यबाट च्युत नहोस् र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामाजिक अभिभाराबाट नतर्कियोस्' भन्ने सदाशयतिर मात्रै औंल्याएर प्लेटोलाई दोषमुक्त देखाउँछन् । यस धारणाको खण्डन गर्ने विद्वान्हरूका भना-इमा चाहिं साहित्य अध्यात्म-दर्शनकै सहचर अनि सामाजिक विधि–विधानकै अनुचर मात्र रहन सक्तैन अनि 'प्युरिटनिक' वा धर्मशास्त्रीय शुद्धिवादका कठोर घेरामा यो अत्तालिन पुग्छ । वस्तुत:कलाको संसार मान्छेकै 'रगत मासु' को संसार हो । मान्छेकै भाव-जगत्‌बाट कवि जन्मन्छ र कवि कृतकार्य हुन्छ । ऊ विशुद्ध जीवनको 'शम' स्थायी भावलाई आमन्त्रित गर्न सक्छ तर जीवनका शेष पक्षहरू उसका निषिद्ध प्रदेश रहन सक्तैनन् । साहित्यकार 'दुःखान्तक र सुखान्तक' का माध्यमबाट ईश्वरका, जीवनका र समाजका विसङ्गति देखाउन स्वतन्त्र छ, यहाँ सबै ठीक छ भनेर सहीछाप गर्ने करकाप उसलाई लगाउन सकिन्न ।

निश्चय नै प्लेटोले 'सुन्दर' वा साहित्यलाई सामाजिक दृष्लि 'शिव' र दार्शनिक दृष्टिले 'सत्य' सँग समन्वित गर्न चाहेको देखिन्छ । यस्ता अनुकूल साहित्यकारलाई उनी आफ्नो परिकल्पित आदर्श 'गणराज्य' बाट बहिष्कृत गर्दैनन् । तर साहित्यकारका 'शिव र सत्य' प्लेटो वा कसैका निर्देशनभित्रका 'शिव-सत्य' मात्र हुँदैनन् । अरु साहित्य 'शिव सत्य' मात्र नभईकन शायद 'सुन्दर' मात्रैका आधारमा पनि महिमामय हुन्छ कि !

वास्तवमा प्लेटो साहित्य–चिन्तनमा जति ठीक दिशा लिन्छन्, त्यत्तिकै बेठीक दिशा पनि ग्रहण गर्छन् । सामाजिक–दार्शनिक सन्दर्भमा साहित्यप्रति प्लेटो जति ठीक बोल्छन्, त्यत्तिकै बेठीक पनि बोल्छन् । पाश्चात्य समालोचनाको शैशव–कालमा यो पनि शायद एउटा उपलब्धि हो । पूर्व–चर्चित कतिपय साहित्यिक मूल्यका सही निर्देशनका दृष्टिले प्लेटोको महत्त्व स्वीकार्नुपर्छ, तर प्लेटोको पूर्ण समर्थन साहित्यिक दृष्टिले असम्भव-भन्दा पनि असम्भव कुरा हो । तैपनि प्लेटोका नकारात्मक दिशाले पनि साहित्यका केही सकारात्मकता देखाएका छन् । साहित्य वा कविता अबौद्धिक हुन्छ, भावावेगका क्षणमा रचिन्छ, कविता सचेत शिल्प मात्रै होइन, दिव्य वा जीवन-जगत्‌को यथावत् अनुकरण होइन बरु प्रातिभ सृजन हो, साहित्य दार्शनिक र नैतिक सत्यको अन्ध दासी बन्न सक्तैन, साहित्य मान्छेको इन्द्रिय–हृदय छुन पुग्छ आदि प्लेटोका आक्षेपहरू उनका निम्ति साहित्यका कमजोरी भए पनि साहित्यका वास्तविकता पनि हुन् । यिनै वास्तविकताको यति सशक्त, उत्तेजक र प्राचीनतम प्रतिवादका दृष्टिले प्लेटोका नकारात्म-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कता पनि समालोचना-सिद्धान्तका अभूतपूर्व उपलब्धि हुन् । अर्को उल्लेखनीय प्रसङ्ग हो 'गणराज्य' र 'विधि' का संवादहरूका बीचको स्वल्प भिन्नता । 'गणराज्य' आदर्श परिकल्पना हो, तर 'विधि व्यावहारिक सन्दर्भमा लेखिएको थियो जहाँ प्लेटो केही उदार छन् । उनी दिव्य–प्रेरणाका सन्दर्भमा कवि इन्द्रिय-संसारबाट वास्तविक संसारमा जान्छ भन्छन् । 'विधि' लेख्ने समयमा पनि प्लेटो 'गणराज्य' कै सोचाइमै स्थिर थिए अनि स्तोत्र र अभिनन्दन वा गाथा (Panegyrics) भन्दा अन्य किसिमका साहित्यिक कृतिका विपक्षमा थिए भने कविको उपर्युक्त भूमिका हुनै सक्तैन । त्यसैले 'विधि' सम्म पुगेर हेर्दा कि प्लेटो अस्थिर देखिन्छन् कि प्लेटोको भनाइ असक्त प्रहेलिका रहन जान्छ । जे. डब्लू. एच. एटकिन्सको तर्कअनुसार 'गणराज्य' का प्लेटो कविता र दर्शनका मुद्दामा दर्शनका प्रवक्ता–वकील थिए, वकीलले झैं विपक्षका राम्रा बुँदा जानी जानी उपेक्षा गरी उनी तर्कद्वारा दर्शन पक्ष पुष्ट गर्न चाहन्थे । प्लेटोको कवितामाथिको आक्रमण त्यही दर्शन वकालतको एक अङ्ग मात्र हो । वास्तवमा 'संवाद'बाट कुनै व्यक्तिको सही धारणा पत्ता लगाउनु केही कठिन नै हुन्छ । सत्यका निम्ति मुख्य मार्गका रूपमा दर्शनका पक्षमा तर्क गर्दा प्लेटो जे भन्छन् त्यही उनको कविताको निरूपण हो भन्नु एटकिन्स उपयुक्त सम्झन्नन् । त्यसैले, 'विधि' मा पुगेपछि प्लेटो कविप्रति केही उदार देखापर्छन् । तर यो उदारता विचारको अस्थिरता चाहिं होइन र कुनै अव्याख्येय अन्तर्विरोध पनि होइन । त्यसैले प्लेटोले कविताका सम्बन्धमा कुनै सिद्धान्त कायम गरे भनी त्यसका पक्ष-विपक्षमा बोल्नुभन्दा कविताका समर्थन वा विरोधमा उठ्ने तर्क-वितर्क अत्यन्त सशक्त रूपमा प्लेटोका 'संवाद'ले उठाएका छन् भन्नु ठीक हुनेछ । यही वैचारिक उत्तेजना नै प्लेटोले साहित्यलाई दिएको बृहत् योगदान हो ।

★

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अरिस्टोटल

खण्ड १: परिच्छेद ४

[क] आमुख

(१) प्लेटो र अरिस्टोटल

अरिस्टोटल ग्रीक उच्चारण एरिस्तोतलेसः हिन्दी उच्चारण अरस्तु प्लेटोका शिष्य थिए। तैपनि प्रवृत्तिका दृष्टिले यी गुरु-चेला समानभन्दा असमान ज्यादा रहेको अनुभव हुन्छ। प्लेटो रहस्यवादी थिए। मानव–जीवनको पुनः सङ्गठनमा उनको अभिरुचि थियो। कवि-सुलभ भावुकताले ओतःप्रोत सजीव-कोमल सम्वाद शैली उनी मन पराउँथे। तर अरिस्टोटलको दृष्टि वैज्ञानिक थियो। उनी ज्ञानका पुनः सङ्गठनमा व्यस्त आचार्य भएकाले निर्देशनात्मक शुष्क गद्य-शैलीमा विश्वास गर्दथे। यिनीहरूको विवेचना–प्रक्रिया पनि भिन्ना-भिन्नै थियो। प्लेटो कुनै पूर्वस्थापनालाई प्रखर तर्कद्वारा प्रमाणित गर्न खोज्दथे भने अरिस्टोटल वस्तुतथ्यको अनुगम पद्धति अङ्गीकार गर्दै सामान्य नियम खोज्नमा संलग्न थिए। प्लेटोको सामाजिक दृष्टि र अरिस्टोटलको शास्त्रीय दृष्टिका बीचमा देखा पर्ने भिन्नता नै फलतः यी दुई आचार्यहरूका बीचको वैषम्य हो। तैपनि यी दुई ग्रीक विद्वान्हरूका बीचमा दरिलो सम्बन्धसूत्र पनि छ। अरिस्टोटलका प्रवृत्ति, प्रक्रिया, उद्देश्य र शैली आफ्नै भए पनि प्लेटोका विचार, स्थापना र पारिभाषिक शब्दावलीले अरिस्टोटलमाथि गहिरो प्रभाव पारेका छन्। वास्तविकता के हो भने अरिस्टोटल आफ्ना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गुरु (प्लेटो) को नाम नलिई प्लेटोका धारणाको खण्डन गर्दछन्, प्लेटोकै उज्यालोमा भिन्नै व्याख्या र मार्ग खोज्दछन् र भिन्नै निष्कर्ष प्राप्त गर्छन् । शैली बेग्लिए पनि र निष्कर्ष विपरीत भए पनि एरिस्टोटलका निर्माणमा प्लेटोको ठूलो भूमिका छ । यसरी अरिस्टोटलले गुरुका भ्रान्तिबाट ग्रीक समालोचनालाई मुक्त पार्दै अनि अनन्त भविष्यका निम्तिपाश्चात्य समालोचनाको अविचल–सुदृढ शिलान्यास गर्दै गुरुका शेष दायित्त्व पूर्ण गरेको पाइन्छ ।

(२) काव्यशास्त्र

अरिस्टोटल वा अरस्तुको प्रतिभा बहुमुखी रहेको छ । ज्ञान–विज्ञानका विभिन्न शाखामा उनको दृष्टि विस्तृत छ । तैपनि समाज विज्ञानका विविध शाखामा उनले दिएको आलोक चाहिं विशेष स्मरणीय छ। कविता र वाग्मिताकलासम्बन्धी रचनाबाट उनले साहित्यसम्बन्धी दृष्टिकोणको प्रतिपादन गरेका छन्, यद्यपि छिटफुट टिप्पणी उनका समाज शास्त्रीय कृतिमा पनि नभएका होइनन् । वस्तुतः 'काव्य शास्त्र' नै उनको त्यो शीर्षस्थ कृति हो जुन साहित्यमा केन्द्रित छ । हाम्रो मूल सम्बन्ध यसै कृतिसँग छ । अवश्य नै उनका 'दर्शनशास्त्र' 'आचार शास्त्र' र 'राजनीतिशास्त्र' जस्ता कृतिसँग यसको सम्बन्ध छ, तैपनि साहित्यिक इतिहासमा 'काव्यशास्त्र' नै उनको मूल उपलब्धि हो ।

'काव्यशास्त्र' २६ परिच्छेदमा विभक्त र लगभग ४१ साना पृष्ठहरूमा सीमित लगभग एक निबन्ध जस्तै संक्षिप्त सघन कृति हो । यो कृति खण्डित जस्तै देखापर्छ । अरु गीति कविताको उपेक्षा, महाकाव्य र सुखान्तक सम्बन्धी संकेत मात्र, दुःखान्तक चर्चाको व्यापकता, त्यसमा पनि कथावस्तु र प्रभाव सम्बन्धी केन्द्रिता र अरु कैयौं चर्चाको अस्पष्ट-साङ्केतिक अवस्था आदि यस कृतिका खड्कँदा पक्ष हुन् । हुन सक्छ, आज उपलब्ध 'काव्यशास्त्र' मूल काव्यशास्त्रको टुटे-फुटेको अवशेष हो । अथवा यो काव्यशास्त्रको व्याख्या र विस्तार नगरिएको टिपोट मात्रै हो अथवा यो अरिस्टोटलका चेलाले अध्ययनक्रममा बनाएको टिपोट पनि हुन सक्छ । त्यसैले पाठकका निम्ति 'काव्यशास्त्र' सुबोध छैन, अरिस्टोटलका कैयौं सङ्केत र इशारा बुझ्नु गाह्रो छ । अनि अरिस्टोटलका व्याख्याता र भाष्यकारका बीचमा पनि ऐकमत्य भेट्नु कठिन छ । तथापि अरस्तुका अन्य कृति ('वाग्मिताकला, राजनीतिशास्त्र,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आचारशास्त्र र दर्शनशास्त्र) का सन्दर्भमा र उनका समयका सीमामा हेर्‍यौं भने हामी उनको मर्मको नजीक-नजीक पुग्न भने अवश्य सक्छौं ।

(३) अनुगमात्मक पद्धतिका शक्ति र सीमा

अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' तात्कालिक ग्रीक साहित्यको गम्भीर अनुगम र ती तथ्यका आधारमा संप्राप्त साहित्य–नियमहरूका अन्वेषणमा केन्द्रित छ । स्फुरण र अन्तर्दृष्टिका आलोकमा बाटो खोज्नेहरूभन्दा भिन्नै व्यक्तित्व लिएर अनुगम-पद्धति अँगाल्ने अरिस्टोटल देखा पर्छन् । त्यसैले प्रा. एटकिन्स आफ्ना 'लिटरेरि क्रिटिसिज्म इन एण्टिक्विटी' मा विश्लेषणात्मक, अनुगमनात्मक र वैज्ञानिक जस्ता विशेषणहरू दिन्छन् 'काव्यशास्त्र' मा प्रयुक्त पद्धतिलाई । साथै एरिस्टोटल मानव–प्रकृतिसम्म कविताका जरा-जरा पुगेको अनुभव गर्छन् र मानवीय अनुकरण–चैतन्यलाई कलाको वीज ठान्दछन् । भनूँ, उनी कविता वा कलालाई मानवीय सन्दर्भ दिन्छन् । कोरा नियमावली नखोजी उनी जीवनका वास्तविकतालाई आधारशिला बनाएर सोच्दछन् । अझ दुःखान्तकका सन्दर्भमा उनी मनोवैज्ञानिक पूर्वाभास पर्याप्त मात्रामा दिन्छन् । विरेचनसिद्धान्त वा नायकका दुर्बलताका प्रसङ्गमा यो मनोवैज्ञानिक दृष्टि पर्याप्त मात्रामा झुल्किन्छ । यसै आधारमा प्रा. एटकिन्स यी अरिस्तो-तलेस (अरिस्टोटल) लाई ती प्रथम जीवशास्त्री र इतिहासज्ञ ठान्दछन् जसले यी दुई दृष्टिको वैज्ञानिक प्रयोगद्वारा काव्याध्ययन र काव्यमर्मको गम्भीर विश्लेषण प्रारंभ गरेका छन् । साहित्यका विभिन्न विधालाई ऐतिहासिक विकासका सन्दर्भमा र मानवीय सापेक्षतामा नियाँल्दै यसका मूलभूत सत्यहरूको अन्वेषण गर्नु र त्यसका परिणामलाई नियमबद्ध पार्नु अरिस्तो-तलेसको महत्त्वपूर्ण योगदान हो भन्न सकिन्छ । हो, उत्तरवर्ती युगले उनका नियमको अन्धानुकरण गर्‍यो । अझ भनूँ, त्यस विकासशील ऐतिहासिक–मानवीय सन्दर्भमा पछिकाहरूले पहिचान्न सकेनन् । तैपनि उत्तरवर्ती युगका कमजोरीबाट अरिस्तोतलेसको मूलभूत दृष्टिकोणको महिमा हराउँदैन ।

हो, अरिस्टोटलको विषयवस्तुको सीमाङ्कन समकालिक सन्दर्भले गरिदिए कैं अनुभव हुन्छ । 'अनुकरणको पनि अनुकरणस्वरूप कला'लाई सत्यबाट दुगुना टाढा मान्ने अनुचित मनोभावहरूको संवर्धन गर्ने प्रवृत्तिका दृष्टिले कलासँग रिसाउने आफ्ना गुरु प्लेटोको प्रतिवाद गर्न खोज्ने अरिस्टोटल प्लेटोको आरोपको क्षेत्रजत्तिकै खण्डनको क्षेत्र प्रस्तुत गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्लेटो र अव्यवस्थावादीहरूद्वारा उठाइएका अनेकौं प्रश्नहरूको उत्तर खोज्ने अरिस्टोटल समकालिक सन्दर्भमै आफ्नो विषय–सीमा स्वीकार गर्छन् झैं प्रतीत हुन्छ । वस्तुतः त्यतिखेर अरस्तुको अनुगमात्मक पद्धतिका निम्ति तुलनात्मक र विस्तृत सामग्री पनि उपलब्ध थिएन । उनी केवल ग्रीक साहित्यसँग परिचित थिए । यसैले पनि आफ्नो विकासका सम्पूर्ण चरण पार गरिसकेको थिएन । त्यसैले अरिस्टोटलको अनुगमनात्मक तथ्यान्वेषण एक प्रकारले सीमित परिधिमै खुम्चिन विवश थियो । ठाउँ-ठाउँमा अरिस्टोटल नियम निर्माणमा हिच्किचाउँछन् अनि भावी साहित्यिक स्वरूपप्रति सचेत झैं देखापर्छन् । यसो हुँदाहुँदै पनि ग्रीक साहित्य कृत्रिम–सङ्कीर्ण समाजको होइन बरु मानवीय स्वभावको मूलभूत प्रवृत्तिको परिपोषण पाएर हुर्किएको ग्रीक जातिको अभिव्यक्ति भएकाले यसमा साहित्यिक सामर्थ्य र प्रवृत्तिको सुन्दर–सशक्त प्रतिविम्ब थियो । फलस्वरूप अनुगमात्मक सामग्री सीमित भए पनि अरिस्टोटलको दृष्टि प्रायशः सीमामुक्त देखा पर्छ । मूलतः उनले साहित्यका शाश्वतसार्वभौम मूल्यका प्रश्नहरू उठाएका छन्, यद्यपि सार्वभौम प्रश्नसँगै केही स्थानीय–सीमित महत्त्वका बुँदाहरू पनि उनको 'काव्यशास्त्र' मा नजोडिएका होइनन् । अवश्यै नै अरिस्टोटले प्रस्तुत गरेका समाधान शतप्रतिशतै सत्य र उपयोगी छैनन्, त्यहाँ विभ्रान्ति र सीमा पनि छन् । तर जहाँसम्म मूलभूत प्रश्नहरू उठाएर साहित्यमर्म खोतल्ने कुरा छ, अरिस्टोटल अत्यन्त सशक्त देखापर्छन् । हो, अरस्तुका कतिपय स्थापना आज केवल ऐतिहासिक महत्त्व राख्छन्, तर उनका कतिपय विचार चाहिं बीसौं शताब्दी टुङ्गिने-टुङ्गिने बेलामा आएर पनि उत्तिकै ताजा र मौलिक लाग्दछन् । विशेषतः उनका साहित्यसम्बन्धी व्यापक-मार्मिक स्थापना र सूक्ष्म गम्भीर दृष्टिका साथै साहित्यिक प्रविधिसम्वन्धी सांकेतिक र दूर–दूरगामी टिप्पणी पाश्चात्य समालोचना प्रारम्भिक पाइला मात्रै नभएर युग–युगका निम्ति प्रेरक–प्रभावशाली उपलब्धि पनि बन्न गएको कुरा स्पष्टै छ ।

'मेकिङ्ग अफ् लिटरेच'का स्कट जेम्सका दृष्टिमा अरिस्टोटल ग्रीक र रोमेली संस्कृतिका शताब्दीहरूमा सम्मानित अधिपति थिए अनि मध्ययुगका विद्वान्हरूका निम्ति दार्शनिक वा बौद्धिक–अधिशासक थिए भने पुनर्जागरण-पछि उनले कवि र समालोचकका नियमदाता र निरंकुश बादशाहका रूपमा अरू नयाँ साम्राज्य प्राप्त गरे । बरु हाम्रै नयाँ युगमा उनको दिव्य अधिकारको जादू फुस्किएको स्कट जेंस ठान्दछन् । तैपनि उनको शान्त र भावुकता-विहीन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वस्थ चेतनामा अझै पनि शक्ति बाँकी छ। हो, टीका र भाष्यका जालोबाट मुक्त स्वत:प्रकाशमा अरस्तुलाई देख्नै मुश्किल छ। तर यदि ऐतिहासिक महत्ता र व्याख्यात्मक अत्यर्थ-अनर्थबाट फुत्काएर अरिस्टोटललाई नयाँ लेखकका रूपमा प्राप्त गर्न सके उनको कहिल्यै नधमिलिने तेज प्राप्त हुँदो होला। स्कट जेंस पनि लगभग यस्तै आकांक्षा राख्दछन्। उनी के निष्कर्ष निकाल्दछन् भने अरस्तुले आफ्ना समक्ष उपलब्ध सामग्रीकै आधारमा निष्कर्ष निकालेका हुन् र अहिले उनलाई अज्ञात साहित्यिक उपलब्धि र प्रयोजनहरू भविष्यमा प्रकट हुन सक्छन् भन्ने कुरासँग उनी सचेत छन्। आफ्नो समय र समाजका साथै तात्कालिक साहित्यिक उपलब्धिकै सन्दर्भमा उनले आफ्ना धारणा पेश गरेका हुन्, त्यसमा सफ्फो र पिन्डारका गीति कविताको चर्चा त्याग्दै अनि महाकाव्य र सुखान्तकको अतिसंक्षिप्त चर्चा गर्दै अरिस्टोटल आफूलाई दु:खान्तकका विश्लेषणमा केन्द्रित पार्छन्। दु:खान्तकमै पनि यसको रङ्गमञ्च पक्षभन्दा साहित्यिक पक्षकै विवेचना गर्नु उनको मूल ध्येय रहेको छ। यस सन्दर्भबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने सम्भवत: अरिस्टोटल दु:खान्तकतत्त्वको चर्चा गर्दा यसभित्रै गीतिकविता, सुखान्तक वा महाकाव्यका सारभूत तत्त्वको सङ्केत सम्भव भएको अनुभव गर्छन्। अझ उनको मूल उद्देश्य साहित्यको मूलतत्त्वको अनुसन्धान गर्नु हो र दु:खान्तकको विश्लेषण उनीबाटै साहित्य-तत्त्वको रेखाङ्कन गर्न खोजिरहेका छन्। हो, अरिस्टोटलको समयपछि ग्राम–गीत (थिओक्रेटस र भर्जिलका) व्यङ्ग (होरेस र पोपका) अथवा पद्य–समाख्यानका स्थानापन्न जस्ता आधुनिक आख्यानको विकास भएको छ। हामीसँग रूसी व्याले वा गीति–नाटच छ अनि यथार्थवादी, प्रभाववादी, अभिव्यञ्जनावादी वा अनेकौं अन्य नयाँ प्रयोग विगत २०–२५ शताब्दीमा पश्चिमा साहित्यमा भएका छन्। अवश्यै ई०पू० अरिस्टोटल यी सम्पूर्ण उपलब्धिसँग परिचित थिएनन्। ग्रीक दु:खान्तकको साहित्यिक पक्षमै केन्द्रित अरिस्टोटल आफ्नो सन्दर्भको कति प्रामाणिक विवेचना गर्छन्? यसैमा नै अरिस्टोटलको मुख्य मूल्याङ्कन हुन सक्छ! तर उनको महत्ता के कुरामा देखा पर्छ भने यसरी समय र प्रयोगको संमुखताका दृष्टिले अत्यन्त सीमित भएर उनले प्राप्त गरेका साहित्य सम्बन्धी सामान्य नियम वा निष्कर्षमा पनि शाश्वत–विश्वजनीन मूल्यको तीक्ष्ण साहित्यिक अन्तर्दृष्टि अन्तर्निहित छ र दु:खान्त सङ्गठन सम्बन्धी विश्लेषणको विभिन्न बुंदामा साहित्यिक मर्म अझै मुखरित हुन्छ भने 'काव्यशास्त्र' को सर्वकालिक महत्त्व प्रमाणित हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पश्चिमी सभ्यता र संस्कृतिको मूल स्रोत हो प्राचीन ग्रीसको ज्ञान र विज्ञानसम्बन्धी उपलब्धि । ग्रीसका यी उपलब्धिहरूको इतिहास–निर्माणमा असङ्ख्य महामनाहरूको योगदान भए तापनि अरिस्टोटलकै विद्वत्तालाई यसको केन्द्रीय घटना भन्न सकिन्छ । यस उपलब्धिका सन्दर्भमा मूलतः सोक्रेटस-प्लेटो अरिस्टोटलको गुरु–शिष्य परंपरा स्मरणीय छ । तैपनि साहित्यक र समालोचनाक कोणवाट हेर्दा आफ्ना गुरु प्लेटोका साहित्यसम्बन्धी मर्म र दृष्टिलाई आत्मसात् गर्दै गुरुद्वारा सामाजिक–दार्शनिक सन्दर्भमा निन्दित कविता (साहित्य) लाई महिमामय स्थान प्रदान गर्नु नै अरस्तुको मूल पुरुषार्थ हो । मुख्य भनाइ के हो भने साहित्यमा धर्मशास्त्र, दर्शनशास्त्र, आचारशास्त्र र राजनीतिशास्त्र आदिको चर्को आतङ्क भएको त्यति वेला साहित्यलाई अनुगमपूर्वक वस्तुगत स्थापना हेरी स्वतन्त्र व्यक्तित्व प्रदान गर्नु अरिस्टोटलको साहसिलाका साथै स्वस्थ पनि सचेतता भन्न सकिन्छ । उनी साहित्यका मूल उद्देश्यका रूपमा आनन्दलाई स्वीकार गर्छन्, गौण उद्देश्यका रूपमा नीति । अवश्य नै अरिस्टोटल विस्तारपूर्वक कहीं पनि आनन्द वा नीतिको चर्चा गर्दैनन् तर नीतिप्रबल परंपरामा यो मौन आफैमा अर्थ राख्छ अनि विशिष्ट आनन्दलाई साहित्यिक उपलब्धि ठान्ने संकेत आफैमा बोल्न सक्छ । यसरी हेर्दा अनुगमको विधि अँगाल्ने अरिस्टोटल कलाको वास्तविक प्रयोजन र उपलब्धिका दृष्टिले प्रायः निर्भ्रान्ति आचार्य प्रतीत हुन्छन् ।

प्रसिद्ध भारतीय समालोचना शास्त्री डा० नगेन्द्र 'अरस्तु का काव्य-शास्त्र' मा अरस्तुलाई पौरस्त्य काव्यशास्त्रका भरतमुनिसँग तुलना गर्छन् । ऐतिहासिक रूपमा प्रथम हुनु मात्रै होइन, शास्त्रीय महत्त्वका दृष्टिले पनि उनी अरस्तु (अरिस्टोटल) र भरतमुनिको स्थान पौरस्त्य पाश्चात्य समालोचनाशास्त्रमा एकै प्रकारको अनुभव गर्दछन् । भरतमुनि झैं अरस्तुको पनि मूल दृष्टि नाटचशास्त्रकै विवेचनामा केन्द्रित छ । अरस्तुका अनुकरण–विरेचन वा नाटच सङ्घटनासम्बन्धी स्थापना झैं भरतमुनिका रसस्वाद र नाटच नियम पछिल्ला युगका उपलब्धिका निम्ति केन्द्रीय सूत्र र अकाटच प्रभाव बन्न गएका छन् । अवश्य नै भरतमुनि रङ्गमञ्चप्रति विशेष सचेत छन् र काव्य–शास्त्रका दृष्टिले पनि व्यापक सिद्धान्त अँगाल्छन् । तर अरस्तुको अनुगमनात्मक सामान्य विवेक भरतमुनिको तीव्र मेधाभन्दा भिन्नै प्रकारको झैं अनुभव हुन्छ । जे होस्, स्थान र शास्त्रीय महत्त्वको कोणवाट पूर्व र पश्चिममा भरतमुनि अरस्तु- लगभग उस्तै-उस्तै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

महत्त्व र प्रभाव राख्दछन् ।

आफ्ना समग्र कृतिमा अरिस्टोटल मूलतः प्लेटोको खण्डन गरि-रहेका छन् । 'दर्शन शास्त्र' मा अरिस्टोटल प्लेटोको सामान्य वा प्रत्यय सम्बन्धी स्थापनाको प्रदर्शनका साथै परीक्षण गर्छन् । प्लेटोका निम्ति पनि, उनले हेराक्लिटसबाट सिकेछैं, सबै इन्द्रियग्राह्य वस्तुहरू सधैं परिवर्तनका स्थितिमा वा अव्यवस्थामा हुन्छन् र यिनीहरूको ज्ञान सम्भव देखिदैन र त्यसैले ऐन्द्रियिक वस्तुभन्दा भिन्नै किसिमको प्रत्ययको खोजी गर्दै प्लेटो सामान्य वा आदर्श (आइडिया) स्वीकार गर्न पुग्छन् । प्लेटोमा गणित शास्त्रको प्रभाव थियो र उनी रहस्यवादी र अमूर्तवादी थिए । त्यसैले उनी वस्तुभन्दा पर पुगेर वस्तुको सामान्य वा आदर्शलाई नै सत्य ठान्छन् र वस्तुलाई त्यसैको अनुकृति मान्दछन् । यसैकारण प्लेटोका निम्ति वस्तु प्रतीयमान मात्रै हो, वास्तविक प्रतीति होइन । कुनै पनि वस्तुको सामान्य वा आदर्श (जुन ईश्वरीय हृदयमा रहन्छ र त्यसैअनुसार जीवन-जगत्को सृष्टि हुन्छ) नै प्लेटो निष्कर्ष देखापर्छ । परन्तु अरिस्टोटल व्यावहारिक थिए । उनी वस्तुतिरै फर्कन्छन् । यस दार्शनिक सन्दर्भमा अरिस्टोटल र प्लेटोको सम्बन्ध अझ स्पष्ट हुन जान्छ । 'अनुकरण–सिद्धान्त' लाई प्लेटो र अरिस्टोटलका यिनै भिन्नताका उज्यालामा स्पष्ट पार्नु उपयुक्त अनुभव हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद ४

अरिस्टोटल

[ख] अनुकरण सिद्धान्त

(१) अनुकरण तथा कलाका शाखा-प्रशाखा

अरिस्टोटलका सैद्धान्तिक सूत्रहरूमा 'अनुकरण' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ। 'मिमेसिस' वा अनुकरण हो कला अरस्तुका दृष्टिमा। यस सिद्धान्तलाई उनले स्पष्टरूपमा प्रतिपादित गरेका छैनन्, तैपनि विभिन्न ठाउँमा छरिएका सम्वद्ध भनाइलाई टिपेर उनको अनुकरण–सूत्रलाई पुनर्निर्मित गरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। उनी काव्यशास्त्रमा एक ठाउँमा भन्छन्—"महाकाव्य, दुःखान्तक, सुखान्तक र रौद्रस्तोत्र तथा बाँसुरीवीणा संगीतका अधिकांश भेद आफ्नो सामान्य रूपमा अनुकरणकै प्रकार हुन्। तैपनि तीन कुरामा यिनीहरू एक अर्कासँग बेग्लिन्छन्, अनुकरणको माध्यम, विषय र विधि (तरीका) चाहिं प्रत्येकका बेग्लै छन्। अर्को ठाउँमा उनी भन्छन्—'चित्रकार वा अन्य कुनै कलाकार झैं कवि पनि अनुकर्ता हो।" यी दुई उक्तिबाट के स्पष्ट हुन्छ भने, अरिस्टोटलका दृष्टिमा सम्पूर्ण कला अनुकरण हो र साहित्य (काव्य) पनि अन्य कला झैं अनुकरणत्मक नै हुन्छ। तैपनि अनुकरणका माध्यम, विषय र विधिका दृष्टिले चाहीं कलाका शाखा-प्रशाखा हुन्छन् र साहित्य यस्तै एउटा शाखा हो अनि सुखान्तक, दुःखान्तक र महाकाव्य यसका प्रशाखा हुन्।

(२) प्लेटोका आक्षेपका सन्दर्भमा अरिस्टोटलको 'अनुकरण'-सिद्धान्त

प्लेटोले कलालाई अनुकरणको पनि अनुकरण ठानेर सत्यबाट दुगुना टाढा देखाएको कुरा हामीलाई थाहा भइसकेको छ। अनि अरिस्टोटल प्लेटोको दर्शनको वस्तुको सामान्य (विचार, आदर्श) तिर नलम्की वस्तुलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नै सत्य भन्छन् भन्ने कुरा उनको 'दर्शनशास्त्र'को एक प्रसंगको उल्लेखद्वारा स्पष्ट गरिसकिएको छ। अरिस्टोटल धारणामा कला दिव्यको अनुकरणस्वरूप जगत्को अझ अनुकरण होइन, बरु स्वसत्ता-सम्पन्न जीवन-जगत्को अनुकरण हुन जान्छ। अरिस्टोटल भन्छन्—'कला प्रकृतिको अनुकृति हो।' प्रकृतिलाई अथवा वस्तुलाई दिव्यमा निहित सामान्य (आइडिया) को अनुकरण नठान्ने अरिस्टोटलका निम्ति एक तह समाप्त भइसकेको दार्शनिक र स्वसत्ता संपन्न प्रकृतिको अनुकरण हुन गएको छ। निश्चय नै प्रकृतिको अनुकृति हुनु पनि प्लेटोको निम्ति वास्तविकताबाट पर हुनु र विकृति थियो भने अरिस्टोटलका निम्ति चाहिं स्वसत्ता पूर्ण प्रकृतिको यो अनुकृति वा अनुकरण वास्तविक प्रकृति वा वस्तुजगत्भन्दा महत्वपूर्ण पनि छ। प्रकृति र व्यावहारिक कलाका सम्बन्धलाई आफ्ना अन्य विभिन्न कृतिमा पनि अरिस्टोटलले स्पष्ट उल्लेख गरेका छन् र यस क्रममा उनी भन्छन्— "प्रत्येक कला र शैक्षिक अनुशासनले प्रकृतिद्वारा त्यसै छोडिएका अंशको परिपूर्तिको उद्देश्य राखेको हुन्छ। 'जब प्रकृति असमर्थ हुन्छ, कलाले त्यो कार्य पूरा गर्छ अथवा परित्यक्त अंश पूर्ण गर्दछ।' यी उक्तिहरूबाट केसङ्केत प्राप्त हुन्छ भने सम्पूर्ण रूपमा हेर्दा अरिस्टोटल दृष्टिमा अनुकरण प्रकृतिभन्दा पर जानु वा प्लेटोले ठाने झैं सत्यका दुगुना टादिनु मात्र नभई प्रकृतिका असमर्थता र विफलताका सन्दर्भमा अझ परिपूर्ण र सुव्यवस्थित प्रकृतिको प्रस्तुतीकरण हो झैं प्रतीत हुन्छ। त्यसैले के भन्न सकिन्छ-भने अरिस्टोटलका अनुकरणमा प्लेटोको प्रत्ययवादी धारणाको खण्डन छ अनि अरिस्टोटल वस्तु वा वास्तविक प्रकृतिको अनुकरणस्वरूप कलामा वास्तविक प्रकृतिभन्दा अझ सुसम्पन्न प्रकृतिको प्रस्तुतीकरणको सम्भावना देख्छन्।

(३) अरिस्टोटलका अनुकरण संबन्धी विभिन्न कथन

अवश्य नै उनका 'राजनीतिशास्त्र' र अन्य ग्रन्थका केही टिप्पणी हेर्दा उनको यो अनुकरण सादृश्य विधान हो झैं पनि प्रतीत हुन्छ। प्रकृतिको परिशोधनको तात्पर्य एकातिर हामीले उनका अनुकरण-चिन्तनमा फेला पार्यौंभने अर्कोतिर अनुकरण प्रकृतिको सहायक वा परिष्कारक वा समानान्तर नभएर केवल स्थूल र यथावत् अनुकरण वा सादृश्यविधान हो कि भन्ने आभास पनि उनले गरेका ताल, धून र चित्रकलाका चर्चाका सन्दर्भमा समेत यदाकदा आइराख्छ। तर अरिस्टोटलले गरेका संगीत र नृत्यका चर्चाका सन्दर्भमा चाहिं यो अनुकरण फराकिन खोज्छ, सादृश्य विधान

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मात्र रहन्न ।

जे होस्, 'काव्यशास्त्र' मा चाहिं उनी "केवल मान्छेलाई उसको क्रियाशीलतामा (चरित्र, संवेग र कार्यका सन्दर्भमा) अनुकरण गर्छ" भन्छन् । यस भनाइको तात्पर्य के निस्कन्छ ? सायद काव्यगत अनुकरण मानवीय आन्तरिक क्रियाको अनुकरण हो भनी अरिस्टोटल भन्दछन् । दुःखान्तक अन्तर्गत वाह्य जगत् वा दृश्यविधानको त्यति विशिष्टता अरिस्टोटल देख्तैनन् र उनी यसलाई साहित्यको मूल तत्त्व ठान्नुभन्दा यांत्रिक विषय वा रीति मात्र ठान्छन् । अतएव उनी आफ्ना दुःखान्त-विश्लेषण यसको विशेष विवेचना गर्न चाहन्नन् । यसबाट उनको अनुकरण बाह्य जगत्भन्दा मान्छेको अन्तर्जगत्को अनुकरण हो भनी स्पष्ट हुन्छ— र त्यसो हो भने यथावत् अनुकरण वा सादृश्यविधान बाह्य जगत्कै मात्र संभव नहुने र आन्तरिक वा मानसिक जगत्को चाहिँ यथावत् अनुकरण संभव नहुने हुँदा अरिस्टोटलको 'प्रकृतिको अनुकरण' प्रकृतिको अझै परिष्कृत प्रस्तुतीकरण हो झैं अनुभव हुन्छ ।

यसै सन्दर्भमा 'काव्य शास्त्र' तिर पुनः फर्कंदा अरिस्टोटल भन्दछन्: (१) चित्रकार वा अन्य कुनै कलाकार झैं कवि अनुकर्ता हो र त्यसैले उसको अनुकार्य अनिवार्यतः यिनै तीन किसिमका वस्तुहरूमध्ये कुनै एक हुन सक्छ—जस्तो यिनीहरू (वस्तुहरू) थिए वा छन्, जस्तो यिनीहरू भनिन्छन् वा ठानिन्छन् वा जस्तो यिनीहरू हुनुपर्छ ।" उनको अर्को दोस्रो उक्ति छ— (२) "त्यसबाट के निष्कर्ष निस्कन्छ भने (साहित्यमा) यिनको यथार्थ भन्दा श्रेष्ठतर रूप प्रस्तुत गरिनुपर्छ या हीनतर या उही यथावत् रूप ।" उनको अर्को तेस्रो भनाइ छ—(३) "यदि कुनै वर्णन सत्य अनुरूप छैन भनेर विरोध देखाइएमा सम्भवतः कविको उत्तर हुनेछ—'तर वस्तु जस्तो हुनुपर्छ त्यस्तै छन् ।" सोफोक्लिज जस्तो हुनुपर्छ त्यस्तो मान्छेको चित्रण गरेको छु भन्छन् भने युरिपाइडिस जस्ता छन्, त्यस्तै मान्छेको चित्रण गर्छन् ।" अर्को चौथो ठाउँमा अरिस्टोटल भन्छन्— (४) "जिउक्सिस (Zeuxis) ले चित्र बनाएजस्तै मान्छे हुनु असम्भव छ । हो, यो असम्भव उच्चतर कुरा हो, किनभने आदर्श स्वरूपले वास्तविकतालाई नाघ्नै पर्छ ।" म अझ अर्को एउटा (पाँचौं) अरिस्टोटलीय उद्धरण प्रस्तुत गर्न चाहन्छु— (५) 'कवि र इतिहासकारमा वास्तविक भेद के छ भने एउटाले घटित भइसकेका कुराको वर्णन गर्छ, तर अर्कोले जो घटित हुनसक्छ त्यसको वर्णन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्छ। परिणामस्वरूप काव्यमा दार्शनिकता ज्यादा हुन्छ। यसको स्वरूप इतिहासभन्दा भव्यतर हुन्छ, किनभने काव्य सामान्य (विश्वजनीन) को अभिव्यक्ति हो र इतिहास विशिष्टको। सामान्य भन्नुमा मेरो तात्पर्य के हो भने विशेष प्रकारको कुनै व्यक्ति सम्भाव्यताको नियमानुसार कुनै अवसरमा कसरी बोलचाल वा व्यवहार गर्छ। नाम-रूप-विशिष्ट व्यक्तिहरूको माध्यमद्वारा यसरी विश्वजनीनताको प्राप्ति नै काव्यको लक्ष्य हो।"

काव्य शास्त्रको पाँच उपर्युक्त उद्धरणका सन्दर्भमा अरिस्टोटलको अनुकरण-सिद्धान्तको वास्तविक स्वरूप के हो भनी छलफल गर्न सकिन्छ। के यो अनुकरण-सिद्धान्त शुद्ध सादृश्य विधान वा प्रतिकृति मात्रमै विश्वास गर्छ ? यस प्रश्नले अरिस्टोटलका काव्यशास्त्रका अध्येताहरूलाई बारंबार घोचिरहन्छ। जीवन-जगत् अथवा प्रकृतिको यथावत् अनुकरण कला हो त अरिस्टोटलका दृष्टिमा ? जब हामी उपर्युक्त उद्धरणका आधारमा सोच्छौं- अनुकरण-सिद्धान्त विशुद्ध वा यथावत् प्रतिकृति-विधान होइन भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ।

अरिस्टोटलका 'काव्य-शास्त्र' बाट लिइएको उपर्युक्त पहिलो उद्धरणका सन्दर्भमा विचार गर्दा 'वस्तु जस्तो थियो वा छ' ले यथार्थको संकेत गर्छ भने 'वस्तु जस्तो ठानिन्छ वा भनिन्छ' ले वस्तुको प्रतीयमान रूपलाई औंल्याउँछ र 'वस्तु जस्तो हुनुपर्छ' ले वस्तुको आदर्श रूपतिर इङ्गित गर्छ। मानौं, यथार्थ रूपको यथावत् अनुकरण वा सादृश्य विधान हुन्छ तर प्रतीयमान र आदर्श रूपको अनुकरण जस्ताको जस्तै वा सादृश्य-विधान वा प्रतिकृति- विधानका रूपमा हुनै सक्तैन। अझ 'वस्तु जस्तो छ' को यथावत् अनुकरण भए पनि 'वस्तु जस्तो थियो' को सादृश्य-विधान असम्भव बन्दछ। यस सङ्केतको अध्ययन वा मनन गर्दा 'अतीत यथार्थ, तथा प्रतीयमान र आदर्श' 'वस्तु-रूप'मा अनुकरण फोटोग्राफी वा जस्ताको जस्तै र यथावत् अनुकरण वा सादृश्य विधानका रूपमा नहुने हुँदा यो अनुकरण गर्दा कलाकार वा कविको अनुभूतितत्त्वले भूमिका खेल्ने अनि प्रकृतिको कुरा अपरिहार्य बन्छ।

उपर्युक्त दोस्रो उद्धरणबाट चाहिं अरिस्टोटल प्रकृतिका अनुकरणका क्रममा आदर्श वस्तु-रूपमा जोड दिइरहेका छन्। उनी प्रकृतिको यथार्थ रूपका साथै आदर्शतर र हीनतर रूपका संभावना देख्तै छन् र वस्तुतः यथार्थ वा यथावत् अनुकरण मात्र 'प्रकृतिको अनुकरण' को तात्पर्य होइन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्दै छन् र उनी यी यथार्थ रूपभन्दा हीन वा आदर्श अनुकृतिको बचाउ गर्दै बोलिरहेका छन् ।

तेस्रो र चौथो उद्धरणमा चाहिं उनी वस्तुरूपभन्दा आदर्शरूपको अनुकरणको महत्त्व औंल्याउँछन् र वास्तविकतालाई नाघ्ने असम्भवको अझ कलात्मक उच्चता देखाउँछन् । यी दुई उद्धरणबाट अझ के स्पष्ट हुन्छ भने अरिस्टोटलको अनुकरण– सिद्धान्तले कवि वा कलाकारको आन्तरिक प्रतिभाको निषेध गर्दैन र अनुकरणको अभिप्राय केवल यथार्थ रूप होइन ।

अझ पाचौं उद्धरणमा कविलाई इतिहासकारभन्दा भिन्न भूमिका दिंदै अरिस्टोटल प्रकृतिको अनुकरणस्वरूप कविकर्ममा दार्शनिकता, विश्व-जनीनता, सम्भाव्यता र 'भव्यतरता हुनुपर्छ भनी देखाउँछन् । सम्भा-व्यताको अनुसरण गर्ने यो कवि यथावत् अनुकर्ता हुनै सक्तैन । अझ इतिहासभन्दा पनि 'भव्यतर'ता ऐतिहासिक सामग्रीको मक्खीमार वा सादृश्य विधान अनुकरणबाट प्राप्त हुनु कठिन छ । अनि त्यस सामग्रीका अनुकरणमा अरस्तुले हुनुपर्ने ठानेको दार्शनिकता कविको अन्तस्करणको विशेष भूमिका वा खास गरी स्पर्शविनाको यथावत् अनुकरणमा आउनै सक्तैन । साथै विशिष्टको सामान्यीकरण वा विश्वजनीनता भन्नासाथ पनि कवि-अन्तरात्माले प्रकृतिका अनुकरणका क्रममा विशेष भूमिका लिनैपर्छ । यस सन्दर्भमा सोच्ता अरिस्टोटलको 'अनुकरण' दुरुस्त प्रतिकृति वा यथावत् अनुकृति या केवल सादृश्य विधान मात्र नभई नभएर कवि-अन्तस्करणले देखेको अनुकृति हो भन्ने कुरा अझ स्पष्ट हुन्छ ।

(४) 'प्रकृतिको अनुकरण' मा कल्पनाको भूमिका

अरिस्टोटल कलालाई 'प्रकृतिको अनुकरण' मान्दछन् भने 'प्रकृति' शब्दको निरूपण पनि उत्तिकै महत्वपूर्ण छ । 'काव्यशास्त्र'का उपर्युक्त पाँच उद्धरणका-चर्चामा अनुकार्य वा प्रकृतिको उल्लेख वस्तुका रूपमा गरिएको छ । यो वस्तु वा प्रकृति बाह्य प्रकृति मात्र होइन भन्ने कुरा स्वतः स्पष्ट छ । 'मान्छेलाई उसका क्रिशीलतामा, (चरित्र, सम्वेग र कार्यकासन्दर्भमा) अनुकरण गर्नुको तात्पर्य अरिस्टोटलको प्रकृति जीवनको सर्वाङ्गताका रूपमा देखापर्छ । अत एव बाह्य र आन्तरिक दुबै प्रकारको जीवनको अनुकरण 'प्रकृ-तिको अनुकरण' को खास तात्पर्य निक्लन्छ । आन्तरिक जीवनको अनुसरण गर्ने कवि वा कलाकारको प्रतिभा-कल्पना वा भावना–विचारविना असम्भव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ । त्यसैले अरस्तुको अनुकरण-सिद्धान्त अन्तर्गतको प्रकृतिको अनुकरणले यथावत् अंकन या वस्तुवादिता मात्र नभएर कलाकारको अन्तस्करण वा अन्तरात्माको त्यस स्पर्श-प्रभावको अपेक्षा राख्छ जसलाई शब्दान्तरमा प्रतिभा वा कल्पना प्रभृति नाम दिन सकिन्छ । यसरी कवि वा कलाकारले वस्तुलाई रूपान्तरित गर्छ भन्ने कुराको आभास देखापर्छ ।

अरिस्टोटल कलाकारका अन्तरात्माका स्पर्श-प्रभावमा वाह्य-आन्तरिक जीवनको सम्भाव्य, प्रतीयमान र आदर्श अनि दार्शनिक, भव्यतर विश्वजनीनको रूपको अनुकरणको स्पष्ट उल्लेख गर्छन् भने उनका अनुकरण–सिद्धान्तमा कलाकरको सृजनात्मकता वा सृजनाशक्तिको अन्तर्भाव छ भन्ने अनुभव हुन्छ । मुख्य कुरा चाहिं कला भनेको कुरा कलाकारको आत्माभिव्यक्ति वा निजी सृजनात्मकता हो कि वस्तुको यथावत् अनुकरण हो भन्ने देखा पर्छ । अरिस्टोटलको अनुकरण शब्दले (किनभने सामान्यतः अनुकरण भन्नासाथ वस्तुको प्राधान्य र अनुकर्ताको प्रातिभ सृजनको निषेध देखाइदिन्छ) अन्यथा–सङ्केत गरे पनि 'काव्यशास्त्र' भित्रका र अन्यत्रका उनका निकै उक्तिले यस संकेतको खण्डन गरी कवि प्रतिभाको अन्तर्भाव देखाएका छन् । आत्माभि-व्यंजना (कालाकारको अन्तरात्माको अभिव्यक्ति) कला हो भने प्रकृति वा जीवन–जगत् कलाकारको अन्तस्करणले जुन रूपमा जति ग्रहण गरेको छ त्यति हुन्छ र कालाकारकै प्रातिभ अभिव्यक्ति महिमामय बन्न जान्छ । तर निश्चय नै अरिस्टोटलका अनुकरण–सिद्धान्तमा यस्तो पूर्ण आत्माभिव्यञ्जनाको स्वीकृति छैन ।उनका निम्ति कवि सर्वतन्त्र–स्वतन्त्र वा आफ्नै अनुभूतिको व्यञ्जना गर्ने व्यक्ति चाहिं होइन, बरु अनुकर्ता हो । परन्तु अनुकर्ताका रूपमा उसको सृजनात्मकता अथवा प्रकृतिको अनुकर्ता भएर पनि कविको प्रतिभाको भूमिका स्वीकृत छ भन्ने निष्कर्ष उपर्युक्त पाँच उद्धरणका चर्चाबाट प्रकट हुन जान्छ । अरु 'भाषा शास्त्र' मा त अरिस्टोटल स्पष्टतः भन्छन्—'कविता भनेको स्फुरणको कुरा हो ।' यदि कविता स्फुरण हो भने 'प्रकृतिको अनुकरण' यथावत् अनुकरण नभई प्रकृतिको पुनर्रचना नै ठहर्छ ।

तैपनि अनुकरणवादमा वस्तुतत्त्व वा प्रकृतिको प्राधान्य रहिरहन्छ । वस्तुतः अनुकरणमा प्रकृति वा वस्तु कवि-भावको उद्दीपक मात्र नभएर (स्फुरणमय आत्माभिव्यंजनामा वस्तुको यत्तिकै महत्त्व रहन्छ) प्रधानतत्त्व रहिरहन्छ, कवि जति प्रतिभासम्पन्न भए पनि उसको वस्तुप्रतिको विशेष निष्ठा रहिराख्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(५) अनुकरण-सिद्धान्तको सीमा

यसरी सोच्दा अनुकरण सिद्धान्तले आगामी यथार्थवादी अभियानको केही पूर्वाभास दिए पनि आत्माभिव्यञ्जनामय रोमान्टिक साहित्य–धाराको प्रतिनिधित्व गर्न नसकेको कुरा सहजै देखिन्छ । वस्तुतत्त्व सारै कम र अन्तरात्मतत्त्व प्रचुर गीतिकविता अरिस्टोटलको अनुकरणवादको परिधिबाट फुत्किए झैं अनुभव हुन्छ । 'अरस्तु का काव्यशास्त्र' का लेखक डा. नगेन्द्र यस प्रसंगलाई अरस्तुको अनुकरणमा ज्यादाभन्दा ज्यादा क्लासिकल कलाको वस्तुपरक भाव तत्त्वकै मात्र स्वीकृति रही रोमाण्टिक कलाको आत्मपरक (व्यक्तिपरक) भावतत्त्वप्रति न्याय हुन नसकेको अनुभव गर्छन् ।

(६) ग्रीक 'अनुकरण' शब्द र अरिस्टोटलको अभिप्राय

वास्तविकता के हो भने अरिस्टोटल प्रचलित अनुकरण शब्दलाई नै प्रयोग गर्छन् तर त्यसलाई नयाँ सन्दर्भ दिइरहेका छन् । ग्रीक भाषामा कविको समानार्थी शब्द 'अनुकर्ता' छ र अरिस्टोटलको ध्यान मूलतः दुःखान्तकमै केन्द्रित छ । नाटकका रूपमा दुःखान्तक जीवन-जगत्को अनुकरण जस्तै देखिन्छ । यसरी सोच्ता अरिस्टोटल 'अनुकरण' मा केन्द्रित हुनाको कारण बुझ्न सकिन्छ । अनुगमात्मक विधिले अध्ययन गर्दै निष्कर्ष निकाल्ने अरिस्टोटलका अगाडि ग्रीक क्लासिक र त्यसमा पनि नाट्य कृतिहरूकै विशेष अवस्था देखा पर्छ भने उनको दृष्टि त्यसैद्वारा निर्धारित हुन जान्छ । फलतः उनी सम्पूर्ण कलालाई अनुकरण स्वीकार्न पुग्छन् । 'अनुकरण' का प्रसङ्गमा प्लेटो र अरिस्टोटलका बीचको मुख्य अन्तर के हो भने प्लेटोको 'अनुकर्ताका रूपमा निन्दित' कविलाई अरिस्टोटललाई अनुकर्ताकै रूपमा गरिमा दिएका छन् । अनुकर्ता-कविलाई (आत्माभिव्यंजनात्मक) नयाँ व्यक्तित्व नदिए पनि अरिस्टोटल त्यही 'अनुकर्ता' व्यक्तित्वका समुत्थान गराउन संलग्न देखापर्छन् । संस्कृत काव्यशास्त्रको पृष्ठभूमिमा कवि स्रष्टाको वा प्रजापतिको विराट व्यक्तित्व लिएर देखापर्छ र उत्तरवर्ती संस्कृत आचार्यहरू त्यस कविलाई उपयुक्त धरातलतिर तान्दै उसको स्रष्टा व्यक्तित्वलाई परिसीमित गर्दछन् भने प्लेटोसम्मका सन्दर्भमा आक्रान्त-निन्दित कविलाई अरिस्टोटल गरिमा दिइरहेका छन् । त्यसैले कविलाई अनुकर्ता ठान्ने ग्रीक धारणा, प्लेटोका अनुकर्ता माथिका आक्षेप अनि अरिस्टोटलको अनुगम–विधिलाई ध्यानमा राख्दा अरिस्टोटलको 'अनुकरण' शब्दको प्रयोगको पृष्ठभूमि स्पष्ट हुन्छ । तैपनि उनले त्यही शब्दलाई पनि ग्रीक क्लासिकल साहित्यका अनुगमका सन्दर्भमा पर्याप्त सृजनात्मकता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साथ प्रस्तुत गरेका छन् भन्ने कुरा उनका 'काव्यशास्त्र' र 'भाषाशास्त्र' का उपर्युक्त उद्धरणबाट प्रमाणित हुन्छ। यस छलफलबाट अनुकरणको अर्थ कल्पनात्मक पुनर्निर्माण वा वस्तुपरक पुनः सृजन हुन जान्छ। अनि यसमा उन्मुक्त प्रातिभ स्फुरण वा यथावत् प्रतिकृति (सादृश्यविधान) दुवैको समावेश नरहेको बुझिन्छ।

(७) 'अनुकरण' का विभिन्न व्याख्याताद्वारा लगाइएका अर्थः

आफ्ना लामा तर्क र निष्कर्षपछि अरिस्टोटलका काव्यशास्त्रका अध्येता विभिन्न विद्वान्हरूले अनुकरणलाई अर्थ्याएका छन्। यस अर्थ्याउनुका प्रक्रियाका आधारमा पनि अरिस्टोटलको अनुकरणसम्बन्धी लगभग उस्तै निष्कर्ष निक्लेको पाइन्छ। बुचर भन्छन्—अरस्तुको "अनुकरण" शब्दको अर्थ जस्तो त्यो (वस्तु) छ त्यसै रूपमा सादृश्य विधान वा मूलको पुनरुत्पादन होइन बरु जस्तो त्यो (वस्तु) इन्द्रियलाई प्रतीत हुन्छ, त्यही रूपमा यो अनुकरण गरिन्छ। कलाको सम्वेदना मनको बिंब-विधायक शक्ति प्रति हुन्छ।" गिल्वर्ट मरे चाहिं प्लेटो र अरिस्टोटलमा अनुकरण शब्दप्रतिको संलग्नताको व्याख्या गर्दै भन्छन्–"सामान्य जनताको भाषामा कलाका लागि रचना वा करण शब्दको प्रयोग हुन्थ्यो, यद्यपि यो खास अर्थमा रचना होइन। कवि 'ट्राय पतन' का कर्ता होइन, उसले त अनुकृत 'ट्राय पतन' को रचना गरेको हो। (अर्थात् कवि 'ट्रायपतन' को कर्ता होइन, अनुकर्ता थियो।)" त्यसैले उनी कवि शब्दको ग्रीक पर्यायमै 'अनुकरण'को मर्म अन्तर्निहित रहेको र त्यसमा सृजनात्मकताको निषेध नभएको ठान्दछन्। स्कट जेंस भन्छन्–"अरिस्टोटलका काव्यशास्त्रमा प्रयुक्त अनुकरणको तात्पर्य साहित्यमा जीवनको वस्तुपरक अंकन जसलाई हामी हाम्रो भाषामा कल्पनात्मक पुनर्निर्माण भन्न सक्छौं, त्यही हो।" एटकिन्स पनि अनुकरणको अर्थ पुनः सृजन ठान्दछन्। उनी भन्छन् "उनले अरिस्टोटलले अनुकरण भन्ने शब्दमा नयाँ र निश्चित अर्थ देखे जसले गर्दा कवि-प्रतिक्रिया केवल नक्कल गर्नु नभएर सृजनात्मक अन्तर्दर्शन (भिजन) को त्यस्तो कार्य हुन गयो जहाँ कवि आफ्नो सामग्रीका निम्ति जीवनका-प्रक्रममा आधारित भएर पनि यथार्थ र वास्तविकबाट नयाँ केही निर्माण गर्न समर्थ भयो।" डा. नगेन्द्र चाहिं अरिस्टटलको काव्यशास्त्रको विस्तृत अध्ययनको निष्कर्षस्वरूप भन्दछन्–"प्रत्यङ्कन होइन, यो पुनःसृजनको पर्याय हो र यसमा भावतत्त्व र कल्पनातत्त्वको यथेष्ट अन्तर्भाव छ··· यसमा कर्ता कविको निर्माण क्षमताको स्वीकृति असन्दिग्ध रूपमा छ रूपमा छ तर जीवनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विभिन्न अनुभवद्वारा निर्मित कविको स्वकीय अन्तश्चेतनालाई वाञ्छित महत्त्व दिइएको छैन ।" अरिस्टोटलको अनुकरण–सिद्धान्तलाई पूर्वीय काव्य-शास्त्रसँग तुलना गर्ने क्रममा चाहिं नगेन्द्र के निष्कर्ष निकाल्छन् भने जहाँ अरिस्टोटल काव्यलाई प्रकृतिको अनुकरण मानेर हिंड्छन्, त्यहाँ पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले काव्यलाई आत्मा वा अन्तरात्माको उन्मेष भनेका छन् । यस्तै अनेकौं पुराना-नयाँ यहाँ-उहाँका विवेचकहरूका दृष्टिमा प्रकृतिको विशुद्ध सादृश्यविधान वा यथावत् अङ्कनका रूपमा नभई वस्तुपरक सृजनात्मकताका रूपमा नै अरिस्टोटलको अनुकरण अर्थिएको पाइन्छ ।

(८) निष्कर्ष

निष्कर्षमा अरिस्टोटलका दृष्टिमा कला वा साहित्य प्रकृति (बाह्य र आन्तरिक दुवै) अर्थात् जीवन-जगत्का बहिरङ्ग र अन्तरङ्ग पक्षको कल्पना (प्रतिमा) मूलक पुनर्रचना वा वस्तुगत सृजन हुन जान्छ । प्लेटोले 'साहित्यबाट दुगुना टाढा' ठाने पनि अरिस्टोटल चाहिं कविलाई 'प्रकृति'को अरु परिष्कृत र पूर्णरूप'को वस्तुगत पुनर्रचना गर्ने सशक्त माध्यम ठान्दछन् ।

अरिस्टोटलका अनुगममा संपूर्ण कला उही हो अर्थात् 'प्रकृतिको अनुकरण' हो तर अनुकरणका माध्यम विषय र विभिन्न दृष्टिले कलाका शाखा र तिनका पनि प्रशाखा देखा पर्दछन् ।

संक्षेपमा संपूर्ण कला अरिस्टोटलका दृष्टिमा 'प्रकृतिको अनुकरण' हो र 'प्रकृति' र 'अनुकरण' यी दुवै शब्दलाई उनको 'काव्यशास्त्र' र अन्य विभिन्न ग्रन्थका उक्तिका आधारमा केलाउँदा उपयुक्त तीन निष्कर्ष निस्कन्छन् ।

★

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद ४

(ग) दुःखान्तक र यसको संरचना

१. 'काव्य शास्त्र' को सुखान्तक-चर्चा र दुःखान्तक केन्द्रितता

अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को साहित्य-विवेचना दुःखान्तक (ट्राजेडी) केन्द्रित छ भन्ने कुरा दर्शाइसकिएको छ। महाकाव्य र सुखान्तक (कमेडी) लाई दुःखान्तककै सन्दर्भमा मात्र र त्यो पनि अति छोटकरीमा उनले हेरेका छन्। सुखान्तकको विस्तृत विवेचना पनि उनले गरेको हुन सक्छ तर त्यो विस्तृत चर्चा यदि थियो भने पनि 'काव्य शास्त्र' का वर्तमान रूपमा चाहि त्यस्तो विस्तृत छैन। अरिस्टोटल भन्छन्– (१) "सुखान्तक र दुःखान्तकमा के भेद छ भने सुखान्तकको लक्ष्य हो यथार्थ जीवनका अपेक्षा मान्छेको हीनतर चित्रण अनि दुःखान्तकको लक्ष्य हो त्यसभन्दा भव्यतर चित्रण।" (२) "सुखान्तक (वा प्रहसन) मा... निम्नतर कोटिका पात्रहरूको अनुकरण हुन्छ। यहाँ निम्नतरको अर्थ दुष्ट होइन, किनभने उपहास्यपात्र त कुरूपको एक उपभाग मात्रै हो, उसमा केही यस्तो दोष वा भद्दापन हुन्छ जो क्लेश वा अमङ्गलकारी हुँदैन।" मूलतः यिनै दुई टिप्पणीका आधारमा 'काव्य-शास्त्र'को सुखान्तक-विवेचना देखा पर्छ। महाकाव्यलाई दुःखान्तकका सन्दर्भमा अलि बढी तुलनात्मकता दिए पनि यसको पनि त्यति विस्तृत चर्चा अरस्तुले गरेका छैनन्, केवल दुःखान्तकसँग तुलनाका क्रममा उनका महाकाव्यसंवन्धी केही धारणा व्यक्तिएका छन्। यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने अरीस्टोटल दुःखान्तककै विवेचनामा केन्द्रित भई यस उच्चतर साहित्य विधाबाटै मूलतः साहित्यिक विवेचना परिपूर्ण हुने ठान्न पुग्छन्। दुःखान्तकै विश्लेषणका क्रममा पनि दृश्यविधान जस्तो पक्षको विशेष व्याख्या पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनी गर्दैनन् । दुःखान्तकमा विशेष विकसित हुने प्रायः समग्र जस्तो साहित्य-तत्त्वका निरूपणबाटै उनले साहित्यको तत्त्व निरूपण सम्भव ठाने झैं प्रतीत हुन्छ र दुःखान्तकै तुलनामा मात्र सुखान्तक र महाकाव्यलाई हेर्दछन् । त्यसैले अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र'को मूलभूल अंश दुःखान्तकको विवेचनामा खर्चिएको पाइन्छ ।

२. दुःखान्तकको परिभाषा

अरिस्टोटल सर्वप्रथम दुःखान्तक (ट्राजेडी) को परिभाषा दिन्छन् र यसैबाट प्रस्तुत दुःखान्तक–चर्चा थाल्न सकिन्छ । उनी भन्छन्– "दुःखान्तक कुनै त्यस्तो गम्भीर, स्वयम्‌मा पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको त्यस्तो अनुकरण हो; जसका विभिन्न भागमा विभिन्न ढंगद्वारा सौन्दर्यपूर्ण बनाइएको भाषा प्रयोग गरिन्छ, जुन समाख्यात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक रूपमा हुन्छ अनि जसले त्रास र करुणाको माध्यमद्वारा यी मनोभावको विरेचन गर्दछ ।" यो परिभाषा दिएर अरिस्टोटलले दुःखान्तकको स्वरूप स्पष्ट गर्नाका साथै यसलाई साहित्यका अन्य विधाबाट अलग व्यक्तित्व पनि दिएको अनुभव हुन्छ । दुःखान्तकलाई उनी गम्भीर कार्यको अनुकरण ठान्दै यसलाई सुखान्तकभन्दा भिन्न व्यक्तित्व प्रदान गर्छन् । समाख्यानात्मकताको साटो दृश्यात्मकता दिएर उनी यसलाई महाकाव्यसँग अलग्याउँछन् । दुःखान्तकका निश्चित आयामका सम्बन्धमा उनले विस्तृत छलफल गरेका छन् जसबाट साहित्यका अन्य फुटकर विधासित दुःखान्तक बेग्लिन जान्छ । अरू उनीद्वारा चर्चित दुःखान्तकको संरचना वा सङ्गठनसम्बन्धी निष्कर्षबाट यस विधाको व्यक्तित्व विशेष रूपमा स्पष्टिन गएको छ ।

अरिस्टोटलले दुःखान्तकलाई निश्चित आयामयुक्त मानेका छन् र त्यस सन्दर्भमा उनी आरम्भ मध्य र अन्त्यको सूत्र पेश गर्छन् । वस्तुतः दुःखन्तकका आरम्भ, मध्य र उपसंहारका बीचमा कारण-कार्यको शृंखलाको परिकल्पना उनले गरेको पाइन्छ । भनाइ के हो भने यसको मध्य आरम्भको परिणाम र उपसंहारको कारण हुनुपर्छ अनि उपसंहार सन्तोषकारी हुनुपर्छ; भनूँ, त्यहाँ आइपुगेर सम्पूर्ण कार्य-प्रवाह एउटा विश्रान्तिमा पुग्नुपर्छ । मतलब के हो भने दुःखान्तको निश्चित आयामको तात्पर्य दुःखान्तकको घटनावली वा कार्यको सहज वा आंगिक किसिमको त्यस्तो विकास हुनुपर्छ जसअन्तर्गत एक घटनाले अर्को घटनालाई जन्माउँदै जाओस् र उपसंहारमा सम्पूर्ण घटना शृङ्खला एक प्रकारको विश्रान्ति वा निष्कर्षमा पुग्न सकोस् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विरेचनको चर्चा गरेर अरिस्टोटलले दुःखान्तको प्राप्य प्रभाव वा उपलब्धिको समेत दिग्दर्शन दिएका छन् । जहाँ प्लेटो साहित्यलाई मनोविकारको प्रेरक ठान्दछन्, त्यहाँ अरिस्टोटल दुःखान्तकलाई त्रास र करुणा जस्ता कटु मनोविकारको प्रेरक नभई विरेचकका रूपमा गर्दछन् । दुःखान्तकको यस विरेचनात्मक भूमिकाबाट उनी प्लेटोको साहित्य मनोविकारको प्रेरक हो भन्ने आक्षेपको अप्रत्यक्ष खण्डन गरिरहेका छन् ।

३. दुःखान्तको संरचना वा संगठन

दुःखान्तकको परिभाषा दिँदै अरिस्टोटल यसको संरचना वा सङ्गठनको विवेचना गर्न थाल्दछन् । विवेचना दुःखान्तकका तत्त्वहरू के हुन् ? तीन वर्गमा बाँडेर उनले दुःखान्तकका अङ्गहरू देखाएका छन् । उनी भन्छन् "अनिवार्य रूपमा प्रत्येक दुःखान्तकका छ अङ्ग हुन्छन् र यिनैबाट यसको कमनीयताको निर्धारण हुन्छ । यी अङ्गहरू हुन्:–कथानक, चरित्रचित्रण, पदावली, विचार, दृश्य विधान र गीत । यिनीहरूमध्ये कथानक, चरित्र-चित्रण र विचारतत्त्व अनुकरण विषय हुन्, दृश्यविधान अनुकरण विधि हो अनि पदावली र गीत अनुकरणका माध्यम हुन् ।"

(१) नाटकको मूल अङ्ग : कथावस्तु

दुःखान्तका यी विभिन्न अङ्गहरूमध्ये अरिस्टोटल कथावस्तुलाई सर्वोच्च महत्त्व दिन्छन् । उनको भनाइ छ– 'कथावस्तु प्रथम महत्त्वको छ, दुःखान्तकको आत्मा हो ।' अवश्य नै चरित्रचित्रण पनि महत्त्वपूर्ण छ, तर दुःखान्तक मान्छेको मात्र अनुकरण होइन 'सक्रियतामा मान्छे' को अनुकरण हो, मान्छेका विचार, सम्वेग र क्रियाकलापको अथवा समग्र जीवनको अनुकरण हो । त्यसैले चरित्र चित्रणले यस अनुकरणमा पर्याप्त सहायक भएर पनि सर्वोच्च महत्त्व चाहिं प्राप्त गर्न सक्तैन । त्यसले अरिस्टोटल कथा वस्तुले स्वतः चरित्रलाई प्रस्तुत गर्दै ल्याउँछ भन्ने ठान्दछन् । उनको मूल तर्क के हुन सक्छ भने दु.खान्तकको अपेक्षित विरेचनात्मक प्रभाव पनि कथावस्तुको जति विशिष्ट भूमिका हुन सक्छ, चरित्रको त्यत्तिकै सशक्त योगदान नहुन सक्छ ।

तैपनि अरिस्टोटलका निकै उत्तरवर्ती नाटककारहरूले चरित्र-प्रधान नाट्य-परम्परा पनि हुर्काउँदै आएको पाइन्छ । भनूँ, सुप्रसिद्ध अङ्ग्रेजी नाटककार विलियम शेक्सपियरसँग कथावस्तुभन्दा चरित्र नै दुःखान्तकको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निर्माणमा विशेष रूपले प्रयुक्त हुन थालेको भेटिन्छ । साथै हालसालका ब्राडले र निकोल जस्ता पश्चिमा नाटकविवेचकहरू पनि चरित्र-चित्रणमै विशेष अभिरुचि लिन्छन् । यस सन्दर्भमा अरस्तुको कथावस्तुप्रतिको आग्रहको आधार के हो भन्ने प्रश्न स्वतः उठ्छ । के आफ्ना समकालीन दुःखान्तकका अनुगमबाट उनले यस्तो धारणा बनाएका हुन् र के वस्तुपरक दृष्टिकोण राख्ने हुनाले अमूर्त चरित्रभन्दा अपेक्षाकृत मूर्त कथानकप्रति उनी झुकेका हुन् ? उनलाई अनुकरणका दृष्टिले चरित्रभन्दा कथानक निकट ग्राह्य हुन गएको हो अथवा मोटामोटी रूपमा कथावस्तु विशेष प्रभावशाली लागेको हो ? सम्भवतः यी सबै कारणबाट उनको कथावस्तुप्रतिको आग्रहको निर्माण भएको हुन सक्छ ।

संस्कृत काव्य-शास्त्रमा नाटकका तीन तत्त्व स्वीकृत छन्– वस्तु (कथावस्तु), नेता (चरित्र) र रस (प्रभाव, विरेचन जस्तै । यदि अरिस्टोटल कथावस्तुमा जोड दिन्छन् भने उत्तरवर्ती पाश्चात्य नाटककार र नाट्य विद्वान्हरू चरित्रमा जोड लगाउँछन् तर संस्कृत काव्य शास्त्र चाहिं रसमा जोड दिन्छ । वास्तवमा प्रभाव नै दुःखान्तकको मूलभूत तत्त्व हुन सक्छ र विरेचनात्मक प्रभाव नै यसको विशेष उपलब्धि हो भने अरिस्टोटल र पूर्वीय दृष्टिकोण ज्यादा टाढा नहोलान् । जे होस्, नाटकका तत्त्व वा अङ्ग-मध्ये जेठो-कान्छोको निर्णय गर्नु गाह्रो छ, किनभने प्रत्येक अङ्गको उत्तिकै विशेष महत्त्व छ । मुख्य कुरा के हुन सक्छ भने बढी मूर्त भएकोले र अन्य कारणले पनि अरिस्टोटलको कथावस्तुप्रतिको आग्रह बनेको छ, यद्यपि उनी विरेचनात्मक प्रभावमै दुखान्तकका मूल प्राप्तिका रूपमा विशेष दृष्टि दिइरहेका छन् । यो 'विरेचन' दुःखान्तक अङ्ग नभएर प्रभाव हो भन्ने कुरा स्पष्टै भने दुःखान्तकका अङ्गहरूमध्ये मूर्तता प्रभृति गुणका आधारमा उनी कथावस्तुलाई विशेष महिमा दिदै विस्तृतिपूर्वक त्यसको विवेचनामा प्रवृत्त हुन्छन् । यस परिस्थितिमा उनका दुःखान्तक-विश्लेषणमा चरित्रचित्रण र विचार यसै कथावस्तुका सहायक हुन जान्छन्, दृश्यविधान विधि मात्रै हुन्छ अनि पदावली र गीतरचना माध्यम मात्रै । त्यसैले दुःखान्तकको विषयवस्तुका दृष्टिले कथावस्तुकै विवेचनाबाट सिंगै दुःखान्तकको स्वरूप झल्काउने प्रयत्न अरिस्टोटल गरिरहेका छन् जैं प्रतीत हुन्छ ।

(२) कथावस्तुमा कार्यान्विति

अरिस्टोटलका अनुगममा दुःखान्तक कार्य वा मानवीय जीवनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समग्र-विविधताको अनुकरण हो र यसको विषयवस्तु भन्नु मूलतः कथावस्तु हो । त्यसैले यदि दुःखान्तक गम्भीर, स्वयम्-पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको अनुकरण हो भने कथावस्तु पनि यस्तै हुनुपर्छ । निश्चित-आयामका सम्बन्धमा आरम्भ, मध्य र उपसंहारको जुन चर्चा गरिएकोछ, त्यो कथावस्तुमा लागू हुन्छ । अतएव कथावस्तु सुगठित हुनुपर्छ र यस सम्बन्धमा अरिस्टोटल भन्छन्– "सुगठित कथानक विश्रृङखल आकस्मिक रूपमा थालिनु र टुङ्गिनु हुँदैन ।" उनी ठान्दछन्– "सौन्दर्य आयाम र क्रममा निर्भर गर्दछ ।" यसरी उनी कार्यान्वितिको स्थापना गर्दछन् र यो कार्यान्विति पनि सहज आंगिक हुनुपर्छ । अरिस्टोटलको कार्यगत अन्विति सिद्धान्त प्लेटोबाट पर्याप्त प्रभावित छ । यस सम्बन्धमा उनी (अरिस्टोटल) भन्छन्– "जसको उपस्थिति वा अनुपस्थितिबाट स्पष्ट अन्तर आउँदैन, त्यो वस्तु कथावस्तुको आंगिकता वा अवयवात्मकताका रूपमा रहन्न ।" उनी "सम्भाव्य वा आवश्यक श्रृंखला" चाहन्छन्, कथावस्तुको आयाम त्यही हो । उनको भनाइको तात्पर्य के हो भने त्यस्तो कार्यान्विति आवश्यक छ, जसअन्तर्गत प्रत्येक वस्तु अपरिहार्य हुनुपर्छ वा त्यसको कुनै अंश हटाउँदा अन्तरै पर्ने हुँदा सो हटाउने वा नमिल्ने गरी कथावस्तु सुगठित हुनुपर्छ अनि सम्पूर्ण रूपमा समेत घटना-विकास वा घटना-गुम्फन (संगठन) खट्कँदो हुनुहुन्न अर्थात् कुनै अंश नपुगेर शिथिल हुन आएको वा क्रम-श्रृङ्खला तथा सम्भाव्यता-आवश्यकता लंघन भएको समेत अनुभव त्यस कथा वस्तुमा हुनु हुँदैन । यसरी कार्यान्विति अन्तर्गत सुगठित कथावस्तुको आयाम निश्चित गर्दा अरिस्टोटल सकारात्मक-नकारात्मक दुबै सचेतताको प्रयोग गरिरहेका छन् । कथावस्तुमा प्रस्तुत कुनै पनि अंश परिहार्य हुनुहुँदैन, यो नकारात्मकता हो । कथावस्तुमा क्रम श्रृंखला वा सम्भाव्यता-आवश्यकताको धारणा नबिथलिएको अनुभूति प्राप्त हुनुपर्छ, यो सकारात्मकता हो । यसरी कार्यान्वितिलाई सम्भाव्यतासँग जोड्दै अरिस्टोटल संरचना (संगठन) सिद्धान्तको महत्त्वपूर्ण सूत्र प्रस्तुत गर्छन् । अवश्य नै परिहार्य अंश आएको र अपरिहार्य अंश छुटेको हो होइन भन्ने निर्णय गर्नु कठिन छ । यस्तो निर्णय केवल भावक-मनोविज्ञान वा अन्तिम प्रभावको प्रचुरता वा शिथिलताबाट मात्रै हुन सक्छ । त्यसैले अरिस्टटलको सम्भाव्य कार्यान्वितिको सिद्धान्त पर्याप्त घुमाउरो पनि अनुभव हुन्छ, तैपनि काव्य-सत्यको गम्भीर झल्का भने यस सिद्धान्तमा प्राप्त हुने अनुभव हुन्छ ।

कार्यान्वितिका क्रममा अरिस्टोटल उपकथानक साथै एउटै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नायकका जीवनका घटना हुँदैमा कार्यान्विति हुँदैन भनी उनी भन्छन् । इतिहास व्यक्तिका जीवनमा केन्द्रित हुन्छ र स्वतः इतिहास कथावस्तु बन्नु गाह्रो हुन्छ । तैपनि यदि 'सम्भाव्य र आवश्यक' का सिद्धान्तअनुसार त्यस इतिहासबाट कथावस्तु बनाइन्छ भने चाहिं अरिस्टोटललाई कुनै आपत्ति छैन । अर्थात् कार्यान्विति प्राप्त हुन सक्छ भने व्यक्तिको जीवनी वा इतिहास पनि कथावस्तु हुन सक्छ । तर एकै व्यक्तिको जीवनी हुँदैमा कार्यान्वितिको क्रम-शृङ्खलाको अपरिहार्यताको सन्निवेश स्वतः प्राप्त हुन्छ भन्नु चाहिं सत्य होइन; एकै व्यक्तिका जीवनका घटनामा पनि कार्यान्विति प्राप्त नहुन सक्छ ।

निश्चय नै अरिस्टोटलले नाटकमा कार्यान्वितिको माग गरेका छन् तर समयान्विति चाहिं उनको धारणा होइन । उनले भनेका हुन्–"दुःखान्तकले सम्भव भएसम्म सूर्यको एक परिक्रम (२४ घण्टा) अथवा यसभन्दा केही मात्र बढी समयमा आफूलाई सीमित पार्ने प्रयत्न गर्छ ।" तर नव क्लासिकल युग थालिने वेलामा कास्टेलवर्टोले समयान्विति मात्र होइन, स्थानान्विति पनि कल्पिदिएर अरिस्टोटलका नाममा नाट्य अन्वितित्रय, चलाइदिए । जहाँसम्म अरिस्टोटलका धारणाको प्रश्न छ, उनी कथावस्तु-निर्माणमा केवल कार्यान्वितिमा जोड दिन्छन् र यो कार्यको अन्विति त साहित्यिक सृजनाको अपरिहार्य तत्त्व नै रहन गएको छ । विना कार्यान्विति कुनै पनि कृतिको खास संरचना प्राप्त हुन सक्तैन ।

अरिस्टोटलका भनाइ छ– "कुनै पनि सुन्दर वस्तु चाहे त्यो जीवधारी होस् वा अवयवद्वारा संघटित कुनै अन्य पूर्ण पदार्थ होस्, अङ्गहरूको व्यवस्थित वा अनुक्रम मात्र होइन र त्यसको एक निश्चित्त आयाम पनि हुनुपर्छ, किनभने सौन्दर्य आयाम र व्यवस्थामा निर्भर हुन्छ ।" आयामको अर्थ के हो ? उनका दृष्टिमा आयाम "त्यो आकार हो जसलाई दृष्टिले एकै साथ समग्र रूपमा ग्रहण गर्न सकोस् ।" कथनकको विस्तारका वारेमा चाहिं उनी भन्दछन्–"विस्तार त्यस्तो होस् जो सरलताले स्मृतिमा धारण गर्न सकियोस्; त्यो दर्शकका मनमा स्वरूप नै स्पस्ट नहुने गरी सूक्ष्म पनि नहोस्, त्यसलाई समग्र रूपमा ग्रहण गर्न नसकिने गरी विस्तृत पनि नहोस् ।" र "त्यसको सर्वाङ्ग स्पष्ट रूपले देखा परोस् ।" यस सन्दर्भमा सम्भाव्यता र आवश्यकताको नियम पनि अरिस्टोटल प्रस्तुत गर्छन् । कार्यानुकरणका क्रममा उनीद्वारा प्रस्तुत संरचना र कार्यान्विति सम्बन्धी यिनै धारणाद्वारा उनी कथावस्तुको पनि निर्धारण गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(३) कथा वस्तुका मूल प्रवृत्ति

निष्कर्षमा भन्न खोज्दा अरस्तुले प्रतिपादन गरेअनुसार कथावस्तुका मूल प्रवृत्ति हुन् (१) कार्यान्विति, (२) पूर्णता, (३) सम्भाव्यता-आवश्यकता (४) सहज–आंगिक विकास, (५) कुतूहल र (६) साधारणीकरण । काव्य-शास्त्र भित्र र अन्यत्र छरिएका कथनलाई सँगालेर यस प्रकारको पुनर्निर्माण गर्न सकिन्छ । कथावस्तुका उपर्युक्त पाँच मूल प्रवृत्ति मध्ये कार्यान्विति कथा-वस्तुले एउटै कार्य वा अन्वितिपूर्ण कथानकबाट प्राप्त गर्छ । पूर्णताका निम्ति चाहिं आदि, मध्ये र अन्त्य (उपसंहार) का बीचको कारण–कार्यसम्बन्ध वा क्रमशृङ्खला विद्यमान हुनुपर्छ । सम्भाव्यता–आवश्यकता अन्तर्गत भने परिहार्यको असमावेश र समाविष्ट भएको कुराको अपरिहार्यताको स्थितिलाई लिइएको छ । सहज आंगिक विकास अन्तर्गत चाहिं कृत्रिमताको निषेधका साथै स्वाभाविक वा रूखमा पात पलाएझैं घटना–विकासको अपेक्षा राखिन्छ । कुतूहल तत्त्वअन्तर्गत चाहिं घटना आकस्मिक भएर पनि कार्य–कारणका पूर्वापरतामा र सहेतुकता वा प्रयोजनपरकतामा आधारित रहोस् भन्ने धारणा व्यक्त गर्छन् । विस्मयका साथै स्वाभाविकताका अनुभूतिबाटै उनले कुतूहलको महत्त्व देखाएका छन् । कथावस्तुता हुनुपर्ने गुग साधारणीकरण अन्तर्गत चाहिं अरिस्टोटलको सङ्केत के छ भने नाम–रूपविशिष्ट कथावस्तु-द्वारा 'सार्वभौम वा विश्वजनीन' सँग तादामत्य प्रस्तुत हुन सकोस् । अरिस्टो-टलका 'काव्य शास्त्र' बाट टिप्न सकिने कथावस्तु–लक्षणहरू र तिनका स्वरूपहरू यिनै हुन् ।

(४) कथावस्तुका स्रोतको वर्गीकरण

दन्त्यकथा, इतिहास र कल्पनाका आधारमा कथावस्तुको स्रोतको वर्गीकरण अरिस्टोटल गर्छन् । उनी दन्त्यकथा विशेष मन पराउँछन् । विश्वसनीय नभई दन्त्यकथा प्रचलित हुँदैनन् । सम्भाव्यताको नियमद्वारा यिनिहरू परिपुष्ट हुन्छन् । इतिहासमा पनि कार्यान्वितिका साथै साम्भाव्यता प्राप्य हुन्छ भनी उनी काल्पनिक कथावस्तु पनि सम्भावनाका नियम अन्तर्गत सफल हुन सक्छ भन्ने उनको विश्वास छ ।

(५) सरल र जटिल कथावस्तु

कथावस्तुलाई उनी दुई प्रकारका देख्छन्—सरल र जटिल । सरल वा जटिल कार्यका अनुकरणका आधारमा यो वर्गीकरण उनले गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जटिल कथनकका विकासमा स्थितविपर्यय र अभिज्ञानद्वारा भाग्य निर्णय हुन्छ भने सरल कथावस्तु सीधा र एक्लै अगि लम्कन्छ अनि यहाँ स्थिति-विपर्यय तथा अभिज्ञानविना भाग्य-परिवर्तन हुन जान्छ। निष्कर्ष के हो भने जटिल कथावस्तुमा मोडहरू हुन्छन् र दोहोरो स्तर हुन्छ। अरिस्टोटलको विशेष अभिरुचि जटिल कथावस्तुमा देखिन्छ र उनी यसैको विशेष विवेचना गर्छन्। यसै सन्दर्भमा स्थितिविपर्यय र अभिज्ञानका सम्बन्धमा विशेष छलफल गर्छन्।

(६) जटिल कथावस्तु: स्थितिविपर्यय र अभिज्ञान

स्थितिविपर्यय के हो ? यसको मूल ग्रीक शब्द 'पेरि पेतेइया' हो जसको अर्थ विद्वान्हरू विभिन्न प्रकारले लगाउँछन्। बुचर यसको अर्थ भाग्यविपर्यय ठान्छन्, एटकिन्स परिस्थिति-वैषम्य भन्छन् तर ल्यूकसका विचारमा भाग्य-विषमता र पाट्स्का अनुसार घटना-विषमता यसका अर्थ हुन्। अरिस्टोटलका उक्ति र उदाहरणका आधारमा हेर्दा सामान्य भाग्य-विपर्यय मात्रै यसको अर्थ होइन, किनभने सरल कथनकमा पनि भाग्य विपर्यय त भइहाल्छ। इच्छाविरुद्ध अनजानमै अप्रत्याशित रूपमा हुने कार्य-व्यत्यय नै वास्तवमा स्थितिविपर्ययको अर्थ हो। डा. नगेन्द्र 'अभिज्ञान शाकुन्तल' का दुर्वासाश्राप र औंठी हराउनुलाई स्थितिविपर्यय ठान्छन्, किनभने यसबाट स्थिति उल्टिन जान्छ।

अनि अभिज्ञान के हो ? अरिस्टोटल भन्छन्—'अज्ञानको परिणति' मूल ग्रीक शब्द 'अनग्नोरिसिस' हो जसको अर्थ बुचरका दृष्टिमा अभिज्ञान र बाइवाटरका अनुसार रहस्योद्घाटन हो। तर पाट्स् के ठान्छन् भने यो सत्योद्घाटन वा वस्तुस्थिति-ज्ञान दुःखान्तकभन्दा सुखान्तकका निम्ति ज्यादा उपयुक्त तत्त्व हो। तर अभिज्ञानले सौभाग्य-दुर्भाग्य दुवै कुरा ल्याउन सक्छ भनी अरिस्टोटलले स्पष्टै भनेका छन्। वस्तुतः अभिज्ञानले स्थिति–परिवर्तन ल्याउँछ र त्यसबाट कथानकमा मोड आउँछ। यो मोड सुखद-दुःखद दुवै हुन सक्छ भन्ने डा. नगेन्द्र ठान्छन्। अभिज्ञानका विभिन्न रूप हुन सक्छन्— स्थितिविपर्ययसँग संयुक्त अभिज्ञान, चिह्नात्मक अभिज्ञान, आयोजित अभिज्ञान, स्मृतिजन्य अभिज्ञान, वितर्कमूलक अभिज्ञान अथवा स्वाभाविक अभिज्ञान। यिनीहरूमध्ये स्वाभाविक अभिज्ञान विशेष महत्त्वपूर्ण देखापर्छ, अभिज्ञान वस्तु र व्यक्ति दुवैको हुन सक्ने भए पनि व्यक्तिअभिज्ञान नै विशेष महत्त्वपूर्ण छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(७) कथावस्तुका दुई भाग विवृति र संवृति तथा पाँच अवस्था

अरस्तु कथावस्तुलाई दुई भागमा बाँड्न चाहन्छन् । वस्तुतः कथावस्तु दुःखान्तकको प्राण तत्त्व भएकोले दुःखान्तक नै भाग–द्वयमा बाँडिन जान्छ । यी दुई भाग हुन्– विवृति र संवृति । कार्यारम्भदेखि नायकको उत्कर्ष-विन्दुसम्म विवृति, त्यसपछि अन्त्यसम्मको भाग संवृति । अथवा दुःखान्तक कथावस्तुको पूर्वार्धले घटनाक्रमलाई उल्झाउँदै कुतूहल बढाउँछ अनि उत्तरार्धले सो सुल्झाउँदै कुतूहललाई परितृप्त पार्छ ।

यस सन्दर्भलाई पाश्चात्य नाटच-शास्त्रमा प्रचलित कथावस्तुका पाँच अवस्था र पूर्वीय नाटचशास्त्रका पञ्चसन्धि (अर्थ प्रकृति र अवस्थाको संयोजनमा आधारित) सँग मिसाएर अरस्तुका तुलनात्मक व्याख्याता डा. नगेन्द्रले हेरेका छन् । विवृति भाग अन्तर्गत पाश्चात्य नाटचशास्त्रका प्रारम्भिक घटना. कार्यविकास र चरमोत्कर्ष आउँछन् भने संवृति भाग अन्तर्गत प्रति चरमोत्कर्ष र अन्तिम फल देखापर्छन् । पूर्वीय कव्यशास्त्रका सापेक्षतामा भन्ने हो भने प्रारम्भ, यत्न र प्राप्त्याशासम्म विवृति भाग र नियताप्ति र फलागममा संवृति भाग देखापर्छन् । प्रथम तीन सन्धि र अन्तिम दुई सन्धि क्रमशः विवृति र संवृति भाग बन्न जान्छन् ।

अवश्य नै स्थिति-विपर्यय र अभिज्ञान अनि विवृति र संवृतिभागको विवेचना अरिस्टोटलले दुःखान्तकका प्रसङ्गमा गरेका छन्, तैपनि महाकाव्य र दुःखान्तकका तुलनाले के स्पष्ट पार्छ भने उनी यी स्थापना महाकाव्यमा पनि महत्त्वपूर्ण ठान्छन् । सुखान्तकका सम्बन्धमा स्पष्टतः केही भन्न सकिन्न, उनको आशय सन्दिग्ध नै देखापर्छ ।

(८) दुःखान्तक-कथा वस्तुमा समूहगान

अरिस्टोटलले दुःखान्तकका सङ्गठनमा पूर्वप्रतिपादित ६ अङ्ग वा अवयवका साथै चार अन्य उपाङ्गको पनि उल्लेख गरेका छन् । वास्तवमा यी अङ्ग वा उपाङ्गहरू दुःखान्तको मूलतत्त्वभन्दा निर्माण-कला वा संरचनापक्षसँग सम्बन्धित प्रतीत हुन्छन् । यी उपपक्षहरू हुन्—प्रस्तावना, उपाख्यान, उपसंहार र समूह गान । कथावस्तु अरस्तुको दुःखान्तक-सङ्गठनको मूल तत्त्व भएकाले यी उपपक्ष वा उपाङ्गहरू मूलतः कथावस्तुसँगै सम्बन्धित देखापर्छन् र अझ समूह-गानसँगै अन्य बाँकी तीन कुरा पूर्वापर रूपमा सम्बद्ध देखिन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ग्रीक नाटकको जन्म नै दिओन्युसस देवताका मन्दिरमा गाइने समूह गान वा 'कोरस' बाटै विकसित भएको मानिन्छ । नित्से दुःखान्तकको उत्पत्ति (सन् १८७२) मा यसै प्रसङ्गमा दुःखान्तक-चैतन्यको गम्भीर विवेचना गर्न चाहन्छन् । ग्रीक नाटकहरू यस समूहगानबाट आफ्नो चरम विकासको अवस्थासम्म पनि मुक्त भएका छैनन् । समूहगानमा आदर्श र प्रबुद्ध दर्शकको व्यक्तित्व हुन्छ र गीतितत्त्वका साथै समीक्षात्मकता विद्यमान रहन्छन् । सामान्यतः हेर्दा समूह गानले नाटक वा कथावस्तुको सहज गतिमा व्याघात पारेजस्तो अनुभव हुन्छ तर श्रेष्ठ नाटककारहरूले यसको अति-स्वाभाविक उपयोग र प्रयोग पनि गरेका छन् । त्यसैले मेरोपे भन्न चाहन्छन्– "रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत दृश्यद्वारा उद्‌बुद्ध दर्शकका मनोभावहरूको सङ्कलन, समन्वयन र गहनीकरणका दृष्टिले यो ग्रीक दुःखान्तकको भव्य प्रभाव थियो ।" माथ्यू अर्नोल्ड पनि कार्यविकासका प्रत्येक अवस्थामा दर्शक-हृदयमा नाटकद्वारा उत्पन्न प्रभाव प्रतिविम्बको सङ्कलन र सन्तुलन समूहगानले गर्दछ भन्ने अनुभव गर्छन् ।

यसै समूह गानका सन्दर्भमा उपर्युक्त अन्य उपाङ्गहरूको विवेचना अरिस्टोटलले गरेका छन् । समूह गानका पनि दुई भाग हुन्छन्— पूर्व समूह गान र उत्तर समूह गान । प्रस्तावना पूर्वसमूहगानभन्दा पहिले आउँछ र यसले कथावस्तुका निम्ति पृष्ठभूमि वा भूमिका प्रस्तुत गर्छ । उपाख्यान पूर्व र उत्तर समूह गानहरूका बीचमा रहन्छ । एक प्रकारले उपाख्यान कथा-वस्तुको अङ्ग हो, तर आफैंमा पूर्ण अङ्ग । सम्भवतः उपसंहार उत्तर समूह-गानभन्दा पछि आउँछ र यसपछि कुनै समूह गान हुँदैन । एक प्रकारले यसलाई 'अन्तिम फल' को समीपस्थ वा समानार्थी मान्न सकिन्छ ।

४ (ख) चरित्र चित्रण

अरिस्टोटलका विचारमा दुःखान्तकका संरचना वा सङ्गठनमा कथावस्तुको प्रथम स्थान छ भने दोस्रो स्थान चरित्र–चित्रणको छ । उनी भन्दछन् "… … चरित्र भनेको त्यो हो जसका आधारमा हामी अभिनयकर्ता-हरूमा केही गुणहरू आरोपित गर्छौं ।" र "चरित्र त्यसलाई भनिन्छ जसले कुनै व्यक्तिका रुचि–अरुचिको प्रदर्शन गर्नाका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ ।" अरिस्टोटलका चरित्रसम्बन्धी दृष्टिकोणका सम्बन्धमा विद्वान्हरूमा मतभेद छ । बोसाके जस्ता विद्वान्का अनुसार अरिस्टोटलको चरित्र–धारणा वर्गीय र सामान्य ढङ्गको हुनुका साथै त्यस चरित्रको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भद्रता-अभद्रता देखाउनामा चाख राख्छ । तर बुचरका भनाइमा अरिस्टोटलले नैतिक गुण-दोषमा विशेष ध्यान दिएकोमा चरित्रको व्यक्तिवैशिष्ट्यको पनि स्वीकृति छ। मुख्य कुरा के हो भने अरिस्टोटलका दृष्टिमा चरित्र कुनै नैतिकधारणाको प्रतिनिधि मात्रै हो वा उसका वैयक्तिक स्वत्व पनि छन् । डा. नगेन्द्रको निष्कर्ष के छ भने शेक्सपियरको जस्तो अतिवैयक्तिक चरित्र–विधानको स्वीकृति अवश्यै अरिस्टोटलमा पाइन्न, तैपनि व्यक्तिको निजत्वको पनि समावेश भने अवश्यै अरिष्टोटल गर्छन् ।

चरित्र चित्रणका निम्ति अरस्तु चार मूलभूत सिद्धान्तहरू पेश गर्छन् र प्रसंगवश अन्य दुई स्थापना थप्छन् यी छ तत्त्वहरू हुन् (१) भद्रता, (२) औचित्य, (३) जीवन–अनुरूपता, (४) एकरूपता, (५) सम्भाव्यता र (६) अनुकृतिमूलक वैशिष्टय ।

भद्रताः– दुःखान्तक जीवनको भव्यतर अनुकरण भएकाले र चरित्राङ्कनमा नैतिक बोध पनि समाविष्ट हुने भएकाले मूलपात्रमा भद्रता हुनुपर्छ अन्यथा त्रास र करुणाको विरेचनात्मक प्रभाव प्राप्त हुनु कठिन छ । जहाँसम्म भद्रताको कुरा छ, स्त्री र दास पनि भद्र हुन सक्छन् । मुख्य कुरा के हो भने उनी वर्गगत भद्रता होइन, भद्रगुणमा ध्यान दिन्छन् । उनी भद्रतालाई एक नैतिक गुण मान्छन् जुन वर्गभेद र सामाजिक स्थितिबाट प्रभावित हुने भए पनि मूलतः व्यक्तिको आफ्नै प्राप्ति हो ।

औचित्यः– जुन वर्ग वा सामाजिक स्थितिको पात्र हुन्छ तदनुरूप उसको व्यक्तित्व वा चरित्र हुने भएकोले त्यसको औचित्यको ध्यान राख्नुपर्दछ । पुरुषमा शौर्य विशेषरूपमा हुन्छ भने नारीमा नहुन सक्छ । स्त्री धूर्त हुन्न भने पुरुष हुन सक्छ अरिस्टोटलले औचित्यको विस्तृत विवेचना गरेका छैनन्, तैपनि जुन पात्रको जस्तो परिवेष छ र प्रकृति हुनुपर्छ त्यसको औचित्य प्रति उनले गरेको सङ्केत मान्न सकिन्छ । मुख्य कुरा के हो भने कृति पढ्दा-हेर्दा त्यो पात्र हामीलाई औचित्यपूर्ण प्रतीत हुनुपर्छ । यहीनै उनको व्यवहारिक दृष्टि हुन सक्छ ।

जीवन-अनुरूपताः– चरित्र जीवन अनुरूप हुनुपर्छ भन्ने अरिस्टोटलको भनाइ छ । यस भनाइको ताप्पर्य के हो ? पात्रहरू जिउँदा-जाग्दा वा जीवित प्रतीत हुनुपर्छ, अथवा जीवनमा देखिए जस्तै हुनुपर्छ । जहाँसम्म ऐतिहासिक, पौराणिक वा साहित्य-प्रचलित पात्रहरूको प्रश्न छ, उनीहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हाम्रा बनिसकेका धारणा अनुरूप हुनुपर्छ । विभिन्न रूपमा विद्वान्हरू जीवन-अनुरूपताको व्याख्या गर्दछन् ।

एकरूपता:– यो प्रत्येक पात्रको स्वभावसँग सम्बन्ध छ । "चरित्रमा एकरूपता हुनुपर्छ । सम्भव छ मूल अनुकार्यको चरित्रमा अनेकरूपता होस् तैपनि यो अनेकरूपता नै पनि एकरूप बन्नु पर्छ ।" यही हो अरिस्टोटलको एकरूपता सूत्र । डा. नगेन्द्र यसबाट के निष्कर्ष निकाल्छन् भने चरित्रमा अस्थिरता र परिवर्तितता हुनुहुँदैन अनि एकरूपता आउनुपर्छ तापनि चरित्रको स्वाभाविक परिवर्तनशीलता भने निषिद्ध छैन अनि पात्रको मूल प्रकृतिमै परिवर्तनीयताका बीजहरू भएका खण्डमा स्वाभाविक विकास अन्तर्गत परिवर्तन हुन सक्छ । अरिस्टोटलले चारित्रिक विलक्षणताको प्रदर्शनको निषेध गरेका छैनन् र परिवर्तन–सम्भावना पनि अस्वीकारेका छैनन् परन्तु चरित्र–गठनको स्वाभाविकताको माग मात्र उनले गरेका छन् ।

सम्भाव्यता:– अरिस्टटोलका भनाइअनुसार चरित्रचित्रण सम्भाव्यताको नियम अन्तर्गत हुनुपर्छ । घटनामा जस्तो पूर्वापर क्रम हुन्छ, चरित्रविशेषले त्यस्तै पूर्वापर क्रम वा सम्भाव्यता अन्तर्गत बोली-व्यवहार गर्नुपर्छ । वर्गगत वा नैतिक गुणदोषको प्रतिनिधि मात्र नभएर पात्रको वैयक्तिक निजत्व पनि हुन्छ भन्ने कुरा यहाँ आएर झन् पुष्ट हुन जान्छ । कुनै खास स्थिति र घटनाका चापमा कुनै खास गुण र प्रवृत्तिको पात्रले के कसो बोल्नु र गर्नु सम्भव छ भन्ने सम्भाव्यता नियम उनको अभीष्ट देखापर्छ ।

अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य:– अरिस्टोटलका निम्ति चरित्रचित्रण यथावत् अनुकरण होइन । दुखान्तकमा त्यस्ता व्यक्तिहरूको अनुकरण हुन्छ जो सामान्य स्तरभन्दा माथि (भद्र) छन् । अतएव अनुकरणमा श्रेष्ठ चित्रकारको आदर्श अँगालिनुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ । यी चित्रकारहरू मूलको स्पष्ट प्रत्यङ्कन गर्नुका साथै त्यस्तो प्रकृति प्रस्तुत गर्छन् जुन जीवनको अनुरूप भएर पनि जीवनभन्दा सुन्दर हुन्छ । यस तथ्यलाई औंल्याउँदै अरिस्टोटल चरित्रचित्रण अनुकृतिमूलक भएर पनि विशिष्ट उपलब्धि हुनुपर्छ भन्ने ठान्दछन् । तात्पर्य के हो भने नाटककार जीवनका यथार्थ पात्रहरू प्रस्तुत गर्दा–गर्दै पनि आफ्नो प्रतिभा (भावना र विचार) अनुसार तिनीहरूलाई रँगाइदिन्छ र यथार्थभन्दा बढी सुन्दर–आकर्षक बनाइदिन्छ । डा. नगेन्द्र यस सन्दर्भमा चरित्रचित्रण यथार्थ भएर पनि आदर्श भएर भव्य वा आकर्षक हुनुपर्छ भन्ने निष्कर्ष निकाल्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अरिस्टोटलका चरित्रचित्रणसम्बन्धी सिद्धान्तहरू जीवन र कलाका मौलिक सत्यहरूसँग सुपरिचित देखापर्छन् । उनका विस्तृत व्याख्याका अभावमा विशिष्ट निर्देश प्राप्त नभए पनि वा चरित्रचित्रणको सूक्ष्म–तीक्ष्ण र बहुमुखी विवेचना प्राप्त नभए पनि चरित्रचित्रणका मौलिक तत्त्वहरूको अन्तर्दर्शन उनले राम्ररी प्राप्त गरेको अनुभव हुन्छ ।

उनले चरित्र-चित्रणका क्रममा दुःखान्तकका मूल नायकका सम्बन्धमा विशेष दृष्टि दिएका छन् । तर उनले नायकका चरित्रमा राखेका अपेक्षा र निषेध त्रास-करुणात्मक विरेचनकै प्रभावका सन्दर्भमा देखा पर्छन् र त्यसै क्रममा यस सम्बन्धमा विवेचना गरिनेछ ।

४ (ग) विचार तत्त्व

अरिस्टोटलका दुःखान्तक–सङ्गठनमा विचार तत्त्वको स्थान कथावस्तु र चरित्रचित्रणपछि देखा पर्छ । 'विचार' के हो उनका दृष्टिमा ? उनका विभिन्न उद्धरणहरूले हाम्रो जिज्ञासालाई आधारशिला प्रदान गरेका छन् । उनी भन्छन्—"विचार त्यहाँ विद्यमान हुन्छ जहाँ कुनै वस्तुको भाव वा अभाव सिद्ध गरिन्छ वा कुनै सामान्य सत्यको व्यञ्जना गर्ने सूक्तिको आख्यान हुन्छ ।" उनको अर्को भनाइ छ—'विचारको आवश्यकता तब हुन्छ, जब कुनै वक्तव्यलाई सिद्ध गरिन्छ वा सामान्य सत्य बताइन्छ ।" अर्को ठाउँमा उनी भन्छन्—"विचार अन्तर्गत त्यस्तो सम्पूर्ण प्रभाव आउँछ जुन वाणीद्वारा उत्पन्न हुन्छ—प्रमाण, प्रतिवाद, करुणा, त्रास तथा क्रोधको उद्बोध, अतिमूल्यन र अवमूल्यन ।"

यी उद्धरणहरूले अरिस्टोलका आशयलाई स्पष्ट पार्न खोज्नुका साथै अस्पष्ट पनि पारेका छन् । 'विचार' भन्नाले उनी बुद्धितत्त्व ठान्छन् तर त्यसभित्र करुणा, त्रास र क्रोधको उद्बोध जस्ता भाव-तत्त्व किन सम्मिलित गरिएको छ ? अर्को कुरा नाटकमा पात्र-पात्रका विचारहरू तर्कवितर्कका रूपमा उठ्छन् अनि सिंगै नाटकद्वारा नाटककार एक सामान्य सत्यको आख्यान गर्दछ भने के उनी पात्रीय विचार–वैविध्य वा नाटककारको वैचारिक निष्कर्षतिर संकेत गरिरहेका छन् ? उनको अर्को भनाइ छ— "जब कविको उद्देश्य करुणा, त्रास, महत्ता अथवा सम्भाव्यताको भावना जगाउनु छ भने नाट्य-घटनाप्रति पनि नाट्य-संवादप्रति जस्तै दृष्टिकोण हुनुपर्छ । घटना शाब्दिक व्याख्या बिना मुखर होस्, त्यति मात्र फरक छ ।" यस उद्धरणतिर दृष्टि दिंदा अवश्य नै उनी सितै नाटकतिर संकेत गरिरहेका छन् भन्ने अनुभव हुन्छ। निष्कर्ष के

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हो भने उनी पात्र-पात्रका वोलीका तर्क-वितर्कका साथै दुःखान्त संरचनाका सिलसिलाबाट पनि नाटककारले आफ्नो विचार प्रतिपादित गर्छ भन्ने ठान्दछन् । साथै उनका 'विचार'तत्त्वमा भावना र चिन्तन मिसिन्छन्, भाव-भिन्न चिन्तनको संकेत छैन । अवश्य नै यस 'विचारतत्त्व'मा चिन्तनतत्त्व प्रधान छ तर भावमुक्त छैन त्यो । सारांशमा अरिस्टोटल पात्र-पात्रका विचार-तत्त्वलाई पनि स्वीकार गर्दै मूलतः नाटककारले दुःखान्तकका संरचना वा सङ्गठनका सम्पूर्ण अङ्गद्वारा प्रतिपादित गर्ने विचारतत्त्वलाई औंल्याइरहेका छन् ।

डा. नगेन्द्र अरिस्टोटलको विचारतत्त्वलाई पूर्वीय काव्यशास्त्रका सन्दर्भसित संक्षिप्त रूपमा तुलना गर्छन् । उनको भनाइ के छ भने वस्तु, नेता र रस जस्ता तीनै तत्त्वमा विचार रहन सक्छ तापनि विचार मूल तत्त्व होइन, रस-परिपाकमै यसको सार्थकता छ । त्यसैले कसो भन्न सकिन्छ भने साहित्य-क्षेत्रमा विचार वा चिन्तनको स्थिति भावका सहायकका रूपमा मात्रै हुन सक्छ, यसको स्वतन्त्र अस्तित्व हुँदैन । क्रोचे आफ्ना सौन्दर्य शास्त्रमा कलामा तार्किक ज्ञान सहजानुभूतिकै सेवामा स्वत्वको विलयन गरी समर्पित हुन्छ भन्ने ठान्छन् भने त्यस्तै धारणा विचारका बारेमा पूर्वीयकाव्य शास्त्र-बाट पनि निक्लन्छ ।

४ (घ) पदावली वा भाषा

अरिस्टोटलले दुःखान्तकका पदावलीका सम्बन्धमा विस्तृत विवेचना गरेका छैनन् । भाषासम्बन्धी लामै छलफल गरे पनि दुःखान्तकको पदावली वा शब्द-शय्याका सम्बन्धमा उनी भन्छन्—"दुःखान्तकको भाषा अलंकृत हुन्छ, अलंकृत भाषा भन्नुको अभिप्राय लय, सामञ्जस्य र गीतको समावेश हो ।" उनी गद्य र पद्य दुबैमा भाषाको प्राणतत्त्व उही रहे पनि दुःखान्तकका भव्य वातावरणका निम्ति पद्यलाई बढी उपयुक्त ठान्छन् । साथै दुःखान्तकको पदावली प्रसन्न, समृद्ध र उदात्त होस् अर्थात् त्यसमा आलंकारिक गरिमा मुख्यतः होस् र क्षुद्रता-कृत्रिमता नरहोस् भन्ने उनको अभिप्राय छ । सामान्य, विलक्षण, पुरातन र अलङ्कारिक आदि शब्दविभेद देखाउँदै उनी पदावलीको औचित्यको सिद्धान्त पेश गर्छन् ।

४ (ङ) गीत

गीत मूलतः समूह-गानकै रूपमा ग्रीक दुःखान्तकमा देखा पर्छ तापनि यसको पृथक् उपयोग पनि पाउन सकिन्छ । गीत दुःखान्तकको अभिन्न

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अङ्ग हो भन्ने धारणा अरिस्टोटलमा देखापर्छ । गीत-तत्त्वको पनि विस्तृत विवेचना उनले गरेका छैनन् ।

४ (च) दृश्यविधान

दृश्यविधानलाई अरिस्टोटल दुःखान्तकको अङ्ग मानेर पनि वाह्य प्रसाधन ठान्दछन् । किनभने दृश्यविधान मूलतः रंगमंचीय सामग्रीको प्रयोग-कुशलता हो र काव्यशिल्पभन्दा रङ्गमञ्च-शिल्प हो । यस प्रसङ्गमा उनका दुई भनाइ उद्धरणीय छन् —(१) दृश्यविधान "कविभन्दा रङ्गमञ्चशिल्पीक कलामा ज्यादा निर्भर रहन्छ" अनि (२) "रङ्गमञ्चशिल्प विना पनि दुःखान्तकको प्रवल प्रभावको अनुभूति हुन्छ भन्ने कुरा निश्चित छ ।"

वास्तवमा नाटक श्रव्य काव्य वा दृश्य काव्य के हो ? यदि नाटक दृश्य काव्य हो भने दृश्यविधान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हुनुपर्ने हो । साहित्यविधा-मा नाटकको उच्चता छुनामा दृश्यात्मकता विशेष कारणका रूपमा रहेको छ । दृश्यविधानलाई नाटकको अङ्ग स्वीकारेर पनि अरिस्टोटल चाहिं यसलाई विशेष महत्त्व दिन चाहँदैनन्, वरु दुःखान्तकको विशिष्ट सन्दर्भमा उनी सम्पूर्ण साहित्य-स्वरूपका विवेचनामा संलग्न छन् । शायद यही संलग्नताले उनलाई दृश्यविधानको विशेष महत्त्व स्वीकार्न निषेध गरिदिएको छ । अवश्य नै श्रव्य-काव्यकै रूपमा पनि दुःखान्तक प्रभावशाली छ, अरि-स्टोटल ठीक भन्छन् । निश्चय नै काव्य-मूल्यका रूपमा दृश्यविधान विना पनि नाटकीय मूल्य उच्च रहन्छ, अरिस्टोटल ठीकै अनुभव गर्छन् । तर रङ्गमञ्च विधानले नाटकलाई जुन विशेष साफल्य दिन्छ, त्यसको उपेक्षा गर्नुचाहिं विवादास्पद कुरा हो ।

★

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद ४

(घ) विरेचन–सिद्धान्त

दु:खान्तकको परिभाषाक्रममा अरिस्टोटलले भनेका छन्— "यस (दु:खान्तक) मा त्रास र करुणाको उद्दीपनद्वारा यी मनोविकारहरूको उचित विरेचन हुन्छ।" यसबाट शायद उनी मनोवेगको पोषक भई काव्य वा कलाले मान्छेलाई बिगार्छ भन्ने प्लेटोका आक्षेपको अप्रत्यक्ष उत्तर दिइरहेका छन् र यसभन्दा अरू ज्यादा उनी विरेचन सिद्धान्तद्वारा साहित्य–सत्यको मर्मतिर संकेत गरिरहेका छन्। विरेचनात्मकता उनी दु:खान्तकमा मात्र नभई महाकाव्यमा पनि स्वीकार गर्छन्, सुखात्मकका सम्बन्धमा चाहिं यसै हो भन्न सकिन्न। वस्तुत: त्रास र करुणा दु:खान्तकका खास मनोभाव हुन सक्छन् अनि, महाकाव्य र सुखान्तकका संभाव्य भाव–विविधता त्रास र करुणामै नअटाउला। जे होस्, साहित्यले मनको उत्तेजना मात्र प्रदान गर्ने होइन, मन–प्रसादन पनि साहित्यले गर्छ भन्ने मर्मबोध भने निश्चय नै अरिस्टोटलका विरेचन-सिद्धान्तमा पाइन्छ।

विरेचन-सिद्धान्तका पृष्ठभूमिका रूपमा यसैसित संबद्ध तीनवटा प्रसङ्गको पूर्वचर्चा अपेक्षित देखिन्छन्। ती प्रसङ्ग हुन् दु:खान्तका प्रतिकूल र अनुकूल स्थिति तथा नायकका सदोषता र उत्तर-दायित्व।

१. दु:खान्तकको प्रतिकूल स्थिति

अरिस्टोटलले अभिरुचिपूर्वक दु:खान्तकका अनुकूल र प्रतिकूल स्थितिको चर्चा गरेका छन् र यस चर्चामा त्रास–करुणात्मक विरेचनको सन्दर्भ नै मुख्यत: देखा पर्छ। जुन स्थितिले त्रास-करुणात्मक विरेचनमाथि आघात पार्छ, दु:खान्तका निम्ति त्यो प्रतिकूल स्थिति ठहर्छ, अनि जसले सघाउँछ त्यो अनुकूल स्थिति सिद्ध हुन्छ। त्यसो भए प्रतिकूल स्थितिहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुन-कुन हुन् ? "कुनै पूरै सत्पात्रको 'सम्पत्तिबाट विपत्तिमा' पतन देखाउनु हुँदैन । यसबाट न त्रास न करुणाको उद्बोध हुन्छ, यसबाट हामीलाई आघात नै पर्छ ।" साथै "कुनै दुष्ट पात्रको 'विपत्तिबाट सम्पत्तिमा' उत्थानको चित्रण पनि हुनु हुन्न; किनभने दुःखान्तकका चैतन्यका निम्ति यसभन्दा प्रतिकूल स्थिति कुनै पनि हुन सक्तैन । यसमा दुःखान्तकको कुनै गुण रहँदैन । यसबाट न हाम्रो नैतिक भावना सन्तुष्ट हुन्छ, न ता करुणा र त्रासको उद्बोध नै हुन पाउँछ ।" अनि "कुनै खल-पात्रको पतन देखाउनु पनि उपयुक्त हुन्न, यस प्रकारका कथनकबाट अवश्य नै नैतिक भावना सन्तुष्ट हुन्छ तर करुणा र त्रासको उद्बोध हुन सक्दैन । किनभने करुणा कुनै निर्दोष व्यक्तिको विपत्तिबाट जागृत हुन्छ र त्रासचाहिं समान पात्रको बिपत्तिबाट ।" अरिस्टोटलका यी उद्धरणहरू स्वतः स्पष्ट छन् र उनको दुखान्तक दृष्टिको गंभीरताको परिचय दिन्छन् । कथानक वा चरित्रचित्रण वा विचार तत्वका सन्दर्भमा असत् पात्रको समृद्धि वा विपत्तिबाट विरेचनात्मक प्रभाव प्राप्त हुन सक्तैन अनि पूर्णतः सत्पात्रको विपत्तिबाट पनि अपेक्षित प्रभाव पर्दैन । त्यसैले अरिस्टोटलका विचारमा विरेचनात्मक प्रभावका निम्ति नैतिक भावनामा चोट वा नैतिक सन्तोष आइपर्ने स्थिति अनुकूल हुँदैन ।

२. दुःखान्तकको अनुकूल स्थिति

त्यसो भए दुःखान्तकका निम्ति अनुकूल स्थिति के हो ? कुन स्थितिबाट त्रास र करुणाको उदबोधका साथै हाम्रो विरेचनात्मक अभीष्ट पनि प्राप्त हुन्छ ? यस प्रसङ्गमा पनि अरिस्टोटल ग्रीक दुःखान्तकको अनुगमन गर्दै आफ्ना निष्कर्ष निकाल्छन् । उनी भन्छन्— "दुःखान्तकमा कुनै त्यस्तो महिमामय व्यक्तिको दुर्भाग्य (उत्कर्षबाट अपकर्षमा पतन) को चित्रण हुनुपर्छ जो पूरै वा अत्यन्त सच्चरित्र र न्यायपपरायण नभए पनि आफ्नो दुर्गुण वा पापद्वारा होइन बरु कुनै कमजोरी वा भूलका कारणले दुर्भाग्यको शिकार हुन जान्छ ।" यस भनाइका अभिप्रायलाई ध्यानमा राख्दा केही निष्कर्ष निक्लन्छन् । दुःखान्तकका अभीष्ट प्रभाव (विरेचन) का प्राप्तिका निम्ति पात्र महिमामय हुनुपर्छ अन्यथा उसका दुर्भाग्यबाट हामी त्रस्त नहुन सक्छौं । त्यस्तो पात्रको पनि उत्कर्ष र उत्थान होइन, दुर्भाग्यको चित्रण दुःखान्तकमा हुनुपर्छ अन्यथा हाम्रो करुणात्मक सहानुभूति उद्बुद्ध हुन सक्तैन, अझ त्रास पनि उत्पन्न हुन्न ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

असल पात्र आफ्ना भूल वा कमजोरीद्वारा दुर्भाग्य-ग्रस्तहुँदा कसरी विरेचनात्मक प्रभाव प्राप्त हुन्छ भने पात्र नितान्त सच्चरित्र नभएकाले नैतिक क्षोभको अनुभव हुँदैन अनि पूर्णतः दुर्जन नभएकाले नैतिक सन्तोष मात्र पनि हुँदैन अनि उसका मानवीय भूल र कमजोरी तथा दुर्भाग्यका स्थितिबाट स्वतः पाठक-दर्शकमा त्रास र करुणाको सञ्चार समेत हुन्छ। यही हो अरिस्टोटलका दृष्टिमा दुःखान्तकको अनुकूल स्थिति। दुःखान्तकको कथावस्तु चरित्रचित्रण वा विचारतत्त्वका संयोजनामा यस्तो (सत् पात्र आफ्ना भूल र कमजोरीबाट दुर्भाग्यमा पुग्ने अनुकूल स्थिति अपेक्षित देखिन्छ।

अरिस्टोटल दुःखान्तका अनुकूल स्थितिका प्रसङ्गमा अरु के थप्न चाहन्छन् भने त्रास-करुणात्मक उद्बोधका निम्ति घनिष्टता वा निकटता या स्नेह-सूत्रमा बाँधिएका व्यक्तिहरूकै बीचबाट दुःखान्त अवस्था पर्न आउनु भन् अनुकूल हुन्छ। उनी यस अवस्थाको उदाहरण दिंदै भन्छन् — "जस्तै दाजु–भाइ, बाबु-छोरा, आमा-छोरी आदिमा एकले अर्काको हत्या गर्न चाहोस् वा गरोस् अथवा यस्तै प्रकारको कुनै कुकृत्य होस्।" उनका विचारमा यदि यस्तो हत्यादि कार्य अपरिचित, उदासीन वा शत्रु व्यक्तिका बीचमा भयो भने कसरी यस स्थितिबाट दुःखान्तका प्रभाव प्राप्त हुन सक्छ र !

यस्तो दारुण कार्यलाई पनि विभिन्न श्रेणीमा बाँडी उनी दुःखान्तकका अनुकूल स्थितिको व्याख्या गर्न चाहन्छन्। यस्तो करुण कार्य (१) जानी-बुझी गर्न खोज्नु परन्तु नहुनु, (२) जानी-बुझी गर्न खोज्नु र गर्नु, (३) अनजानमै काम हुनु र पछि वस्तुस्थिति प्रकट हुनु, (४) अनजानमै हुन लाग्नु र समय छँदै ज्ञान भएर दुर्घटना बच्नु नै संभाव्य स्थितिहरू हुन्। पहिलो स्थितिलाई चाहिं अरिस्टोटल दुःखान्तकको प्रतिकूल नै ठान्दछन्। किनभने यसबाट घृणा र क्षोभ मात्रै उत्पन्न हुन्छ। दोस्रो र तेस्रो स्थिति दुःखान्तकका अनुकूल छन्। अरु चौथो स्थिति चाहिं उनको दृष्टिमा दुःखान्तकका निम्ति सबभन्दा अनुकूल छ। उदाहरणार्थ उनी ग्रीक दुःखान्तक 'क्रसफोन्तेस' र 'इफिगेनिआ'लाई देखाउँछन्। तर उत्तरवर्ती विद्वान्हरु चाहिं यसलाई दुःखान्तकका अनुकूल स्थितिमै पनि लिन चाहन्नन्। मुख्य प्रश्न के हो भने विना दारुण अन्त्य दुःखान्तक हुन सक्छ कि सक्दैन ? यदि त्रास र करुणाको उद्बोध सफल छ भने अन्त्य दारुण वा दुर्घटनात्मक नभए

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि अरिस्टोटललाई आपत्ति छैन, यो त झन् श्रेष्ठतम स्थिति हो। तर दुःखान्तक सम्बन्धी उत्तरवर्ती परंपराले चाहिं अन्त्यमै जोड दिएको छ। अनजानमै हुन लागेको दारुण कार्य समयमै थाहा भई दुर्घटना रोकिनुलाई दु:खान्तकका निम्ति अनुकूल स्थितिमै लिन नचाहने विद्वान्हरू सुखात्मक अन्त्यले दु:खान्तकमा अपेक्षित त्रास करुणात्मक प्रभावकै अन्त्य गरिदिन्छ भन्दछन्, परन्तु यो तर्क कतिसम्म विश्वसनीय छ? हामी भवभूतिको 'उत्तर राम चरितम्' को नाटकका सन्दर्भमा सोच्न सक्छौं–के सुखात्मक अन्त्यले यस नाटकको त्रासमय करुण प्रभाव समाप्त भएको छ? उत्तर नकारात्मक नै हुन्छ। निष्कर्षमा त्रास-करुणात्मक प्रभाव सुखात्मक अन्त्यले समाप्त हुँदैन भन्न सकिन्छ र अरिस्टोटलका दृष्टिमा विश्वसनीयताको मात्रा पर्याप्त रहेको अनुभव हुन्छ। तैपनि दुःखात्मक अन्त्यद्वारा त्रास–करुण प्रभाव जति घनीभूत हुन सक्छ, त्यत्तिकै सघन त्रास-करुण प्रभाव सुखात्मक अन्त्यद्वारा अनाहत हुन र अझ बढी परिपुष्ट हुन चाहिं सक्तैन भन्ने धारणा पनि 'उत्तररामचरितम्' बाट उत्पन्न छ। त्यसैले अनजानमा हुन लागेको दारुण कार्य थाहा भई रोकिनुलाई अरिस्टोटलले दिएको सर्वश्रेष्ठता विवादास्पद भए पनि अनजानमै दारुण कार्य हेर–हुन लाग्नु र समय छँदै ज्ञान भएर दुर्घटना बच्नुमा पनि त्रासकरुत्मक प्रभाव पर्याप्त रहन्छ अनि समाप्त हुँदैन भन्ने निष्कर्ष निक्लन्छ। उत्तरवर्ती पाश्चात्य परंपराले दुःखात्मक अन्त्यमा रूढ भएर सुखात्मक अन्त्यले पूर्वोद्दीप्त त्रास–करुणामा आघात पर्ने काव्य–सत्यको सङ्केत दिए पनि यसमा रूढिको गन्ध पनि अनुभव हुन्छ। किनभने अन्त्य जे जसो भए पनि त्रास–करुणात्मक प्रभाव घनीभूत भइसकेको भए मेटिनु कठिन छ र यसका उदाहरणका रूपमा 'उत्तर राम चरितम्' नाटक खडा छ।

३. नायकका सदोषता र उत्तरदायित्व

अरिस्टोटलले गरेका दुःखान्तक-नायकका परिकल्पनामा 'हमरतिआ' वा 'ह्यामर्मसिया' तत्व (सदोषताका साथै उत्तरदायित्व)अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रूपमा देखा पर्छ। यसका अर्थका सम्बन्धमा विद्वान्हरूमा मतभेद देखिन्छ। "जो कुनै कमजोरी वा भूलका कारणले दुर्भाग्यको शिकार हुन्छ।" यस भनाइलाई कसरी अर्थ्याउने? अरिस्टोटलको मुख्य तात्पर्य के हो भने दुःखान्तकमा नायक दुर्भाग्यको शिकार हुनुपर्छ, तर यसका निम्ति ऊ आफै पनि उत्तरदायी हुनुपर्छ। भनूं, उसका चरित्र वा स्वभावमै अन्तर्निहित कुनै 'ह्यामर्सिया' वा भूल-कमजोरी हुनुपर्छ जसलाई सदोषता भन्न सकिन्छ। दैव प्रकोप वा चरित्रगत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अपराधको दण्डस्वरूप प्राप्त हुने दुर्भाग्यले दुःखान्तक नायकको निर्माण गर्न सक्तैन, किनभने यस अवस्थामा उसको उत्तरदायित्व केही रहन्न वा अपराधअनुसार दण्डित भएकाले नैतिक सन्तुष्टि नै उपलब्ध हुन सक्छ । त्यसैले दुःखान्तक नायकका भूल– कमजोरीका तीन अर्थहरू देखाएका छन् अरस्तुका व्याख्याताहरूले । परिस्थितिको अपर्याप्त ज्ञानले गर्दा हुने भूल एक अर्थ हो । यदि ऊ राम्ररी सचेत भए यसको ज्ञान प्राप्त हुन सक्थ्यो । त्यसैले आफ्ना दुर्भाग्यका निम्ति ऊ उत्तरदायी हुन्छ । 'ह्यामर्सिया' वा सदोषताको अर्को अर्थ हो आयोजित र सुविचारित नभए पनि जानेरै गरिने भूल । भनूँ, तात्कालिक आवेश वा आवेगमा गरिने काम । 'सदोषता' वा 'ह्यामर्सिया' को तेस्रो अर्थ हो चरित्र–दोष जस–अन्तर्गत नायकको चरित्रमै अनेकौं गुणहरू भए पनि दुर्बलता समेत हुन्छ । उपर्युक्त तीन अर्थमध्ये प्रथम दुई अर्थले निर्णयसम्बन्धी भूलको सङ्केत गर्छन् भने तेस्रो वा अन्तिम अर्थले चाहिं स्वभाव-दोषको सङ्केत दिएको छ । बुचर तेस्रो अर्थमा विश्वास गर्छन्, दुःखान्तक-नायकमा चरित्रदोष हुनुपर्छ । एटकिन्स निर्णय दोषको अर्थ लगाउँछन् र पहिलो अर्थ स्वीकार गर्छन् भन्न सकिन्छ । सम्भवतः अरिस्टोटलको 'ह्यामर्सिया' को तात्पर्य यी तीनओटै अर्थसम्म विस्तृत छ । जे होस्, दुःखान्तकका निम्ति नायकमै अन्तर्निहित स्वभावदोष वा उसका निर्णयसम्बन्धी भूल उत्तरदायी हुनुपर्छ भन्ने उनको आशय देखा पर्छ । नाटकमा सदोषता हुनुपर्छ भन्नाको मतलब आफ्ना दुर्भाग्यप्रति नायकको उत्तरदायित्व नै हो ।

शेक्सपियरका नाटकका सन्दर्भमा डा. ब्राडलेले यस प्रश्नको विस्तृतका साथै सूक्ष्म विवेचना गरेका छन् 'शेक्सपियरेली दुःखान्तक' भन्ने समालोचना कृतिमा । क्षतिको अनुभूति वा थोरै भूलले गर्दा धेरै-धेरै महत्त्वपूर्ण मान्छे आहत-ध्वस्त भएको प्रभावतिर उनले औंल्याएका छन् र 'सदोषता' का बारेमा अझ व्यापक सङ्केत गरेका छन् । मुख्य कुरा के हो भने यसबारेमा अरिस्टोटलले मौलिक प्रश्न र दिग्दर्शन देखाएका छन् । यसका सीमा पनि छन् र उपलब्धि पनि छन् । बुचरले देखाएझैं 'दुर्जन रिचार्डस् तृतीय'को त्रासद-करुण प्रभावलाई अरिस्टोटलका सूत्रबाट कसरी व्याख्या गर्ने ? अथवा डा. नगेन्द्रले औंल्याएझैं रामको दुःखान्तकको व्याख्या अरिस्टोटलका निर्देशनअनुसार चाहिं नहुन पनि सक्छ, किनभने रामका प्रजाप्रेमलाई 'दोष' भन्न अप्ठ्यारो पर्छ । निश्चय नै अरिस्टोटलका 'सदोषता' का पक्षमा केही भन्न र भनिदिन पनि सकिन्छ तर उनको यो विवेचना ग्रीक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दु:खान्तकका सन्दर्भमा प्रामाणिक हुनु नै पनि पर्याप्त ठूलो उपलब्धि हो । महात्मा र दुर्जन दुवैलाई दु:खान्तक-वहिष्कृत गरेर अरिस्टोटलले नैतिक विक्षोभ र नैतिक समर्थनको सन्दर्भ दु:खान्तकलाई नदिन चाहे तापनि एटकिन्स आधुनिक दु:खान्तकका सन्दर्भमा महात्मा र दुर्जनको दु:खान्तक हुन सक्छ भन्ने देखाउँछन् । सम्भवत: यो कुरा अरिस्टोटलको ग्रीक नाटकको अनुगमको सीमा हो । दिशानिर्देशका रूपमा उनको दृष्टिको महत्त्व स्वीकारेर नयाँ-नयाँ प्रयोगका सन्दर्भमा दृष्टि-विस्तार गर्नु नै शायद वढिया प्रतीत हुन्छ ।

४. विरेचन-सिद्धान्त

परिचय

कविताले हाम्रा मनोवेग वा वासनाको दमन गर्नुको साटो पोषण र सेचन गर्छ भन्ने प्लेटोका विचारको अप्रत्यक्ष खण्डन नै मूलत: अरिस्टोटलको विरेचन-सिद्धान्तको प्राप्ति भए पनि यसले दु:खान्तकको मूल धर्म र प्रभाव-लाई पनि औंल्याएको छ । सम्पूर्ण दु:खान्तक-संङ्गठनको अभीष्ट फल के हो ? उनी स्पष्ट शब्दमा भन्छन्– "करुणा र त्रासको उद्‌बोधद्वारा यी मनोविकार-हरूको उचित विरेचन गर्नु ।" उनको अन्य भनाइअनुसार पनि दु:खान्तकबाट विशिष्ट प्रकारको त्यस्तो आनन्द प्राप्त हुन्छ जुन अनुकरणका माध्यमबाट करुणा र त्रास जगाएर निष्पन्न हुन्छ । काव्यशास्त्र यिनै संक्षिप्त टिप्पणीहरूमा सीमित छ र विरेचनको खास अभिप्राय देखिए पनि यसको व्याख्या विद्वान्-हरू विभिन्न प्रकारले गरिरहेका छन् । यस व्याख्या-क्रममा 'राजनीतिशास्त्र' मा अरिस्टोटलले बोलेका कुरा विशेष उद्धरणीय बन्न गएका छन् । संगीतको प्रभावको चर्चा गर्दै उनी शैक्षिक र विरेचनात्मक प्रयोजनको संकेत गर्छन् । विरेचनको अर्थ हो शुद्धि । यसै सन्दर्भमा उनी भन्छन्:–

"संगीतबाट बौद्धिक आनन्द पनि प्राप्त हुन्छ, यसबाट परिश्रमपछि मनोरञ्जन हुन्छ । यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने हामीले सबै रोगहरूको प्रयोग गर्नुपर्छ, तर सबैको विधि एउटै हुनुहुँदैन । शिक्षाका निम्ति सबभन्दा ज्यादा नैतिक रागहरूलाई प्राथमिकता दिनुपर्छ तर (सङ्गीत सभा वा रङ्गमञ्चमा) अरूका सङ्गीतहरू सुन्दा हामी कार्य (उत्साह) र आवेगलाई अभिव्यक्त गर्ने रागहरूबाट पनि आनन्द लिन सक्छौं, किनभने करुणा र त्रास वा आवेश केही व्यक्तिहरूमा साह्रै प्रवल हुन्छ र यसको धेरै-थोरै प्रभाव त प्रायश: सबैमा पर्छ । कुनै व्यक्तिहरू 'हाल' (एक प्रकारको दैवी प्रकोप वा महामारी)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

का स्थितिमा पर्छन् तर हामी के देख्छौं भने रहस्यात्मक आवेशलाई जागृत गर्ने धार्मिक रागहरूबाट मानौं उनीहरूको आवेशको शमन र विरेचन भएझैं तिनीहरू शान्त हुन्छन् । प्रत्येक भावुक व्यक्ति (र अरू पनि आफ्नो संवेदना शक्तिअनुसार) करुणा र त्रासको आवेशको विधिबाट एक प्रकारको शुद्धिको अनुभव गर्दछ र उसको आत्मा विशद र प्रसन्न हुन्छ । यसरी विरेचनशील रागहरूले मानव-समाजलाई निर्दोष आनन्द प्रदान गर्दछन् ।"

यी पङ्क्तिहरूका क्रममा अरिस्टोटलले विरेचन-शब्दको विशेष व्याख्या 'काव्य शास्त्र' मा गर्ने प्रतीज्ञा गरेका छन् तर काव्यशास्त्रमा सो नपाइनाले कदाचित् उक्त अंश त्रुटित-खण्डित भए छ कि भन्ने आशङ्का उठ्छ । जे होस्, अरस्तुले दु:खान्तक मात्र होइन, साहित्य-कलाकै सन्दर्भमा विरेचनको सङ्केत गरे झैं अनुभव हुन्छ तापनि विशेष स्पष्ट व्याख्या नपाउँदा खिन्नताको अनुभव पनि हुन जान्छ । अरिस्टोटलका यिनै पङ्क्तिका सन्दर्भमा र विभिन्न विद्वान्का धारणाको आलोकमा विरेचनको मर्मान्वेषण नै हाम्रो प्रसङ्ग हुन गएको छ ।

मूल ग्रीक शब्द 'क्याथर्सिस' हो जसको अंग्रेजी अनुवाद पर्गेसन र नेपाली समानार्थी विरेचन देखा पर्छन् । ग्रीक परंपरामा क्याथर्सिस शब्द औषध-शास्त्रसँग सम्बन्धित भई प्रचलित रहेको भेटिन्छ । स्वयम् अरिस्टोटल वैद्य-पुत्र भएकाले विरेचनात्मक चिकित्सा वा औषधिविधानसँग उनको परिचय हुनु स्वाभाविकै हो । वैद्य-शास्त्रमा विरेचनको अर्थ हुन्छ रेचक ओखतीद्वारा शरीरभित्रका विकारहरूको निराकरण गरी शरीरव्यवस्था शुद्ध-स्वस्थ पार्नु । त्यस वेलाका ग्रीसमा शरीरमा, अरू पेटमा, कुनै खराबी भएर कुनै मान्छे बिरामी भएमा जुलाफ वा रेचक औषधिद्वारा विकार हटाई वा अशुद्ध तत्त्व मिल्काई उपचार गर्ने परंपरा पर्याप्त प्रचलित थियो । अवश्य चिकित्सा पद्धति वा प्रक्रियाबाट दु:खान्तकका प्रकियाका व्याख्यामा उनले प्रेरणा प्राप्त गरेकाछन् तैपनि अरिस्टोटलले वैद्यक-व्यवसायको यही 'विरेचन' शब्दलाई साहित्यमा आमन्त्रित गर्दै यसलाई नयाँ तात्पर्य प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ ।

अरिस्टोटलको 'विरेचन' शब्दलाई उत्तरवर्ती विद्वान्हरूले विभिन्न रूपमा अर्थ्याएको पाइन्छ । प्रत्येक अर्थका निम्ति अरिस्टोटलका संक्षिप्त टिप्पणीबाट अलिकति सङ्केत अवश्यै उपलब्ध हुन्छ तापनि उनको खास अभिप्राय यही हो भन्नु कठिन प्रतीत हुन्छ । प्रचलित तीन अर्थधहरू हुन्—

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धार्मिक, नैतिक र कलात्मक ।

धार्मिक अर्थ

मुख्यत: गिल्बर्ट मरेले यस अर्थलाई प्रस्तुत गरेका छन् । उनी ग्रीक वाङ्मयका विशिष्ट विद्वान् र व्याख्याता पनि हुन् । दिओन्युसिस देवतासँग सम्बन्धित उत्सवबाटै नाटक थालिएको चर्चा गर्दै गिल्बर्ट मरे यस उत्सवलाई विरेचनात्मक अथवा शुद्धिको प्रतीक ठान्दछन् । गएको सालका फोहर–मैला, पाप र मृत्यु-संसर्ग आदिबाट चोखिने धार्मिक प्रक्रियाका रूपमा उक्त उत्सव प्रचलित भएको पाइन्छ भनी उनी भन्छन् । साथै ३६१ ई. पू. मा कलात्मक प्रयोजनका निम्ति नभई धार्मिक सन्दर्भमा ग्रीक दु:खान्तक सर्वप्रथम रोममा पुग्छ, रोममा त्यस बखत कुनै महामारी आएको थियो र यसबाट मुक्तिका आकाङ्क्षा र विश्वासले ग्रीक-दु:खान्तकको आमन्त्रण र प्रयोग रोममा पहिलो पटक हुन गयो । यस ऐतिहासिक तथ्यबाट पनि विरेचनको अर्थ धार्मिक हुन पुग्छ । अरु स्वयम् अरिस्टोटलले 'राजनीतिशास्त्र' मा सङ्गीतका प्रभावका चर्चाका क्रमम्रा 'हाल' नामक दैवी प्रकोप र उन्मुक्त सङ्गीतको बाह्य उपयोग-द्वारा त्यस प्रकोपबाट मुक्तिको समेत उल्लेख गरेका छन् । बाह्य उत्तेजनाद्वारा आन्तरिक शुद्धि-शान्तिको यो धार्मिक प्रक्रिया अरिस्टोटलको विरेचन-सन्दर्भको व्याख्या गर्न निकै सहायक छ । दिओन्युससँग दु:खान्तकको सम्बन्ध, प्रथम रोम-प्रवेशको प्रयोजन र 'हाल' को अवस्थाको भूमिकालाई औंल्याउँदै गिल्बर्ट मरे विरेचनको धार्मिक अर्थ प्रतिपादित गर्छन् । बाह्य उत्तेजना र अन्त्यमा त्यसको शमनद्वारा आत्मिक शुद्धि र शान्ति प्राप्त गर्नु नै उनका दृष्टिमा विरेचनको अर्थ हुन जान्छ भनाइको तात्पर्य के हो भने दु:खान्तले प्रदान गर्ने त्रास-करुणाको बाह्य उत्तेजनाबाट दर्शकको आत्मा शुद्ध र शान्त हुनु नै विरेचन हो तर धेरैजसो विद्वानका दृष्टिमा गिल्बर्ट मरे प्राचीन वाङ्मयका जतिसुकै ठूला विद्वान् र प्राचीन ग्रीक–परिस्थितिका जतिसुकै ठूला व्याख्याता भए पनि त्यसै परिस्थितिमा विरेचनको तात्पर्यलाई सीमित गर्नु चाहिं अनुपयुक्त प्रतीत हुन्छ । वैद्य-व्यवसाय वा धार्मिक सन्दर्भले विरेचन सिद्धान्तका परिकल्पनामा प्रेरणा दिँदैमा त्यसैलाई त्यसको तात्पर्यको सीमा भन्न सकिन्न । आत्मिक पवित्रताको धार्मिक सन्दर्भभन्दा विरेचन दु:खान्तक–सन्दर्भमा फराकिएको छ । विरेचनका धार्मिक अर्थमा सत्यको आभास भए पनि त्यसको तात्पर्यको पूर्ण व्याख्या चाहिं हुन नसकेको पाइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नैतिक अर्थ

जर्मन विद्वान् बारनेजले सर्वप्रथम नैतिक अर्थको प्रतिपादन गरेका हुन् । यूरोपीय परंपरामा नीतिपरक अर्थ धेरै कालसम्म प्रचलित रहेको छ । कारनेई र रेसीन जस्ता नव–क्लासिकल विद्वान्हरूले पनि यसै अर्थलाई मान्यता दिएका छन् । यो व्याख्या मूलतः मानसिक व्याख्या हो तापनि मानसिक स्वास्थ्यको प्रतिपादन गर्ने भएकाले नैतिक अर्थको रूपमा यसको नामकरण भएको छ । यस अर्थको मूल स्थापना के हो भने मानव–मानसिकता अनेकौं मनोविकारद्वारा आक्रान्त रहन्छ र त्रास र करुणा जस्ता कटु मनोभावहरू पीडाप्रद रूपमा निहित हुन्छन् अनि दुःखान्तकले रङ्गमञ्चमा अवास्तविक र निर्दोष तैपनि सशक्त रूपमा यी दुई कटु मनोभावहरूको अतिरञ्जनात्मक प्रस्तुतीकरणद्वारा दर्शकका मनःस्थितिबाट यी कटु मनोभावहरूको दंशनको निराकण गरी मानसिक स्वस्थता प्रदान गर्दछ । त्यसैले अभुक्त र कुण्ठित भएर मनस्तलमा पीडादायी रूपमा रहेका त्रासकरुणाका उपशमनार्थ दुःखान्तकले यिनै मनोभावको उत्तेजनाद्वारा तृप्ति प्रदान गरी मनःस्थितिलाई मुक्तता–स्वस्थता प्रदान गर्छ र यही नै विरेचनको नैतिक व्याख्या हो ।

आज मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणविज्ञान पर्याप्त विकसित भइसकेका छन् । यी विज्ञानहरू पनि विरेचनको नैतिक व्याख्याको समर्थन गर्छन् भन्ने कुरा महत्त्वपूर्ण हुन जान्छ । हाम्रा मनोवेगहरू प्रायशः कुण्ठित भएर अवचेतनमा पुग्छन् र त्यहीं रहेर अव्यक्त रूपमा हाम्रो मनलाई घोचिरहन्छन् भने यस मानसिक–रोगको उपचार कसरी गर्ने ? यी दबिए पनि घोचिरहने मनोवेगहरूलाई जागृत गराएर परितृप्त पार्नुपर्छ, यही नै वास्तविक उपचार हुन सक्छ । भुक्त मनोवेगहरूले हामीलाई स्वस्थता र सामर्थ्य दिन्छन् भने अभुक्त मनोवेग पीडाप्रद रहन्छन् । अतएव आधुनिक मानसिक चिकित्सामा उन्मुक्त विचार–प्रवाह प्रणाली प्रचलित छ । दंशकारी र पीडाप्रद मनोवेगलाई अभिव्यक्त र प्रकट हुन दिई विचार–प्रवाहमा बिउँझाउनु र यसरी उन्मुक्त परितोष प्रदान गर्नु पनि लगभग विरेचन जस्तै प्रतीत हुन्छ । भनूं, मनोविश्लेषणविज्ञानले पनि विरेचनको मानसिक परिष्कारसम्बन्धी नैतिक अर्थको पुष्टि गर्छ ।

निश्चय नै अरिस्टोटल मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणात्मक उपचारका मान्यतासित परिचित थिएनन् । तैपनि मानव–जीवन र कलाका मौलिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रश्न र सन्दर्भसँग उनको जानकारी सूक्ष्म–गम्भीर भएकाले उनको विरेचन-मान्यता मानसिकताको नजीक हुनु विलक्षण कुरा होइन, बरु उनको तीखो र मर्मभेदी दृष्टिको प्रमाण हो। धेरैजसो विद्वान्हरू यही नैतिक वा मानसिक व्याख्यालाई प्रामाणिक र अरिस्टोटलका अभिप्रायको पनि निकटतम ठान्दछन्।

कलात्मक अर्थ

यस अर्थको संङ्केत जर्मन महाकवि गेटेले गरेका हुन्। इङ्गल्याण्डका रोमाण्टिक कवि–आलोचकहरू पनि यस्तै अर्थतिर औंल्याउँछन्। मूलतः अरिस्टोटल गम्भीर व्याख्याता बुचरले यस अर्थलाई अँगालेका छन्। बुचर भन्छन्—"जुन रूपमा अरिस्टोटल यस (विरेचन) शब्दलाई आफ्नो कलाविवेचनामा प्रयोग गरेका छन्, त्यसको विशेष अर्थ छ। यो शब्द औषध शास्त्र वा मनोविज्ञानको तथ्याङ्कन मात्र नभएर कलासिद्धान्तको अभिव्यक्ति पनि हो।··· ··· अतएव करुणा वा त्रासका निम्ति अभिव्यञ्जनाको माध्यम प्रस्तुत गर्नु मात्र दुःखान्तकको अभीष्ट होइन, यी मनोभावहरूलाई एक सुनिश्चित कलात्मक सन्तुष्टि प्रदान गर्नु पनि हो। यी त्रास र करुणालाई कलाको माध्यममा ढालेर परिष्कृत र स्पष्ट पार्नुपर्छ।" बुचरको अभिप्राय हो— मानसिक परिष्कार विरेचनको पूर्वार्धमा मात्रै हो, उत्तरार्ध चाहिं कलात्मक परिष्कार हो। जब मन सन्तुलित र परिष्कृत हुन्छ अथवा त्रास–करुणा जस्ता कटु मनोवेगको डसाइबाट मुक्त हुन्छ, त्यो मनःस्थिति नै कलात्मक आस्वादका निम्ति उपयुक्त हुन सक्छ। त्यसैले विरेचन, परिष्कृत मनःस्थितिका निर्माणबाट आधा पूर्ण हुन्छ भने आधा भूमिका चाहिं अझै बाँकी रहन्छ त्यो भूमिका हो त्यस मुक्त परिष्कृत मनले कलात्मक आस्वाद वा परितुष्टि प्राप्त गर्नु। अतएव बुचरका दृष्टिमा विरेचन कलात्मक अर्थ लिएर देखापर्छ अर्थात् विरेचन मनको परिष्कार मात्र नभएर कलात्मक आस्वादकै पनि पर्यायवाची हुन जान्छ।

विभिन्न अर्थको विवेचना

अवश्य नै अरिस्टोटल कलाबाट प्राप्त हुने परितुष्टि वा आनन्दसँग परिचित छन् र कलात्मक आस्वादमा विश्वास गर्छन्। तर विरेचनको अर्थ त्यहाँसम्म तन्काउनु मनासिब देखिन्न। उनको विरेचनसम्बन्धी उद्धरण पढ्दा पनि 'विरेचन' शब्दभित्र कलात्मक आस्वादको अन्तर्भाव भएको प्रतीत हुन्न। त्यसैले विरेचन मानसिक स्वस्थता वा परिष्कारसम्मै सीमित छ र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नीतिपरक अर्थ नै अरिस्टोटलको विरेचनको अभिप्रायसँग संनिकट छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ। तैपनि अरिस्टोटलको सम्पूर्ण सन्दर्भ हेर्दा दुःखान्तकबाट "एक विशिष्ट प्रकारको आनन्द प्राप्त हुन्छ जुन अनुकरणको माध्यमद्वारा त्रास र करुणालाई जागृत गराएर निष्पन्न हुन्छ।" त्यसैले विरेचन सिद्धान्तको अर्थ जति भए पनि दुःखान्तकमा कलात्मक आस्वाद अन्तर्भूत छ भन्ने कुरा चाहि सत्य हो।

पाश्चात्य दुःखान्तक–चर्चामा विरेचन सिद्धान्त अत्यन्त प्रभावशाली रहेको छ। महाकवि र दुःखान्तककार मिल्टन पनि 'स्याम्सन अगोनिसिष्ट' दुःखान्तकका अन्त्यमा 'मनको प्रशान्ति र आवेगको निराकरण' को उल्लेख गर्छन्। अवश्य नै विरेचन–प्रक्रियासँग असहमति र अविश्वासका सानातिना आवाज पनि उठाइएका छन् अनि नाट्यशाला वा रङ्गमञ्च विकृतहरूको औषधि–घर होइन र मानस चिकित्सासँग नाटचकलाको अपरिहार्य सम्बन्ध छैन भन्नेहरू पनि छन् अनि प्लेटोकै धारणाका व्यक्तिहरू पनि छन् जो कलाको विरेचनात्मक सामर्थ्यभन्दा आवेगोत्तेजक र संवेगपोषक अथवा विकारी परिणामसँगै मात्र परिचित छन्; तैपनि अरिस्टोटलको विरेचन–धारणा दुःखान्तकका यूरोपीय प्रमुख विद्वान्हरूका निम्ति प्रायः स्वीकार्य रहेको छ। अझ नवीन मनोविश्लेषणका सन्दर्भमा समेत दुःखान्तक र यसको विरेचनात्मक प्राप्तिको पुनरन्वेषण भइरहेको पाइन्छ।

बीसौं शताब्दीका प्रखर सैद्धान्तिक समालोचक आइ. ए. रिचर्डस् सामाजिक–मानवीय उपयोगिता र मानसिक सामञ्जस्यको सशक्त माध्यमका रूपमा कलालाई हेर्छन् र वस्तुतः उनको 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' आधुनिक समाजशास्त्र, आचार शास्त्र र मनोविज्ञानका विद्वान् तथा 'मूल्य-सिद्धान्त' का संस्थापक रिचर्ड्स, 'विरेचन–सिद्धान्त' का संस्थापक अरिस्टोटल र 'कल्पना–सिद्धान्त' का प्रबल संस्थापक कलरिज जस्ता प्रमुख आचार्यको मिलन–बिन्दु हुन गएको छ। यस क्रममा रिचर्डस् आफ्नो 'कल्पना' परिच्छेद-मा प्रथमतः कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तको रहस्यवाद–निरपेक्ष पुनर्व्याख्या गर्दछन्। रिचर्डस्द्वारा स्थापित मूल्य–सिद्धान्तअनुसार चाहि सर्वोत्तम मनो-व्यवस्था नै मूल्यको आधार हो अथवा मनोवेगहरूको सर्वोत्तम सामञ्जस्य नै मूल्य–विधान हो। कल्पनाले चाहि विपरीत वा विसंवादी तत्त्वहरूका बीच समन्विति प्रदान गर्दछ र संश्लेषणद्वारा सर्वोत्तम मनोव्यवस्थाको निर्माण गराउँछ। त्रास र करुणा जस्ता अत्यन्त विपरीत मनोवेगहरूको दमन नभई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समन्वयन वा सामञ्जस्य विधानमा आधारित दुःखान्तक चैतन्य वा विरेचन प्रक्रिया रिचर्डस्को मूल्यसिद्धान्त र कल्पना–पुनर्व्याख्या सन्दर्भमा स्पृहणीय हुन जान्छ। अझ स्पृहणीय मात्र होइन, सर्वोत्तम मनोव्यवस्थापनको उच्चतम नमूना सिद्ध हुन्छ। यसरी रिचर्डस्, कलरिज र अरिस्टोटल 'साहित्यिक समालोचना-सिद्धान्त' का कल्पना–परिच्छेदमा एकाकार हुन जान्छन्। यो एकाकारता साहित्यिक समालोचनाका प्रखरतम तीन आचार्यहरूका सङ्गम–बिन्दुका रूपमा महिमामय बन्न गएको छ।

अरिस्टोटल जस्तै रिचर्डस् पनि दुःखान्तकलाई सर्वोच्च साहित्यविधा अंगीकार गर्छन्। रिचर्डस् मूल्यसिद्धान्तबाट यात्रा थाल्दै दुःखान्तकसम्म पुग्छन्, उनको यात्रा-प्रणाली पनि सुस्पष्ट छ। अरिस्टोटलले दुःखान्तकमै केन्द्रित भएर साहित्यका सम्पूर्ण मर्माङ्कन गर्न खोजे झैं प्रतीत हुन्छ अनि उनले दुःखान्तककेन्द्री भएर विरेचनको प्रतिपादन गर्दा विरेचन सीमित थियो भने रिचर्डस्का पुनर्व्याख्याका क्रममा विरेचन सहित्यव्यापी उच्चतम सिद्धान्त बन्न जान्छ। जे होस्, ग्रीक सहित्यको अनुगम गर्ने अरिस्टोटलको विरेचन दृष्टि प्रखर-प्रमाणिक रहेको कुरा, आफ्ना सीमाभित्रै भए पनि, बीसौं शताब्दीका विविध विज्ञानका सन्दर्भमा बोल्ने रिचर्डस्बाट पनि प्रमाणित हुन गएको छ।

रिचर्डस् दुःखान्तक वा विरेचनको उपलब्धि 'संसारमा सब ठीक छ' वा 'कहीं कुनै प्रकारको न्याय अवश्य छ' भने विशुद्ध नैतिक निष्कर्ष होइन भन्दै "हाम्रो स्नायु प्रणालीमा सब ठीक छ वा स्वास्थ्य छ" भन्ने मामसिक प्रभावतिर औंल्याउँछन्। विरेचनको नैतिक अर्थ वा मानसिक अर्थ पनि लगभग यही हो; मानसिक स्वस्थता।

एटकिन्सको टिप्पणी चाहिं अलि अर्कै छः— "आधुनिक मान्छेका निम्ति दुःखान्तक मानसिक दबाबबाट मुक्ति मात्र होइन, यसभन्दा धेरै कुरा हो। हामी अझ गहिरिएर विचार गर्छौं भने यो विरेचन प्रक्रिया त्रास र करुणा-भन्दा विस्तृत छ। मान्छेको अनुभूतिको विस्तार, मानव-जीवन र नियतिको वास्तविक अन्तर्दर्शन, दुःखान्तकका, सहन-सामर्थ्यको दिग्दर्शन आदि विशिष्ट भूमिका पनि तर अरिस्टोटल मूलतः 'प्लेटोलाई उत्तर' का सीमानामा छन्।"

अरिस्टोटलीय र पूर्वीय-शास्त्रका तुलनात्मक अध्येता डा. नगेन्द्र चाहिं विरेचन-सिद्धान्तलाई करुणरससँग दाँजेर हेर्न चाहन्छन्। अझ विरेचन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सिद्धान्त साहित्यको श्रेष्ठतम प्रभाव वा उपलब्धि हो भने रस-सिद्धान्तसँग यसको सम्बन्ध देखा पर्छ। डा. नगेन्द्रको दृष्टिकोणअनुसार मनोवेगको शमन र तज्जन्य मनः शान्ति (स्नायु-प्रणालीको स्वस्थता वा सर्वोत्तम मनोव्यवस्था) रस सिद्धान्त अन्तर्गत देखा पर्छन्। स्थायी भावहरूको चरम उद्‌बोध मनोवेगहरूको अतिशय उत्तेजनाको समानान्तर छ। रस-सिद्धान्तको 'समाहित' अवस्था मनःशान्तिको निकट छ। तमोगुण वा रजोगुणको तिरोभाव भए पछि सत्त्वको परिव्याप्तिको अवस्था हो यो। डा. नगेन्द्र के ठान्दछन् भने विरेचन-सिद्धान्त यहीं रोकिन्छ तर रस-सिद्धान्त अझ अग्रसर हुन्छ। बुचरको कलात्मक अर्थ माने तापनि कलात्मक आनन्दको आस्वादमा पुगेर विरेचन-सिद्धान्त पूर्ण हुन्छ। तैपनि रस-सिद्धान्त उद्‌वेगको शमन, मनःशान्ति वा कलात्मक आस्वादको अतिरिक्त पनि केही हो, आत्माद्वारा त्यस आनन्दको उपभोग पनि हो। यहींनेर रस-सिद्धान्त पूर्वीय दर्शनसँग संनिकट हुन जान्छ। सुख वा आनन्द दुःखको अभाव या निराकरण मात्रै हो वा अरू केही हो? रस-सिद्धान्तमा आत्मा स्वतः आनन्दमय देखापर्छ र आवरण-भङ्ग वा कटु मनोवेगको निवारण पछि आत्माले स्वतः आफ्नो आनन्दमयताको भोग गर्दछ। त्यसैले पूर्वीय दर्शन र रस-सिद्धान्तअनुसार आनन्द दुःखाभाव मात्र नभएर शुद्ध-मुक्त आत्माको आत्म-भोग पनि हो। डा. नगेन्द्र यस आत्म-स्थिति प्रति मनोविज्ञानको समर्थन पनि देखाउन चाहन्छन्। निष्कर्षमा रस शान्ति-समाहितिरूप मात्र नभएर भोगात्मक छ अनि रसका काल्पनिक भेद हुँदा-हुँदै पनि रस मूलतः अखण्डात्मक छ। डा. नगेन्द्र आनन्दका दुई विकल्प प्रस्तुत गर्छन्— (१) मनोरागको समन्जन परिष्कार, (२) जीवनमा अनुराग। पहिलो विकल्पबाट अन्तर्वृत्तिहरूको समन्जन र परिष्कार हुन्छ अनि हामी यसलाई रुचाउँछौं। दोस्रो विकल्पबाट समेत लगभग उस्तै निष्कर्ष निक्लन्छ सामान्य भेद भए पनि। सुख वा दुःख अथवा हर्ष-विषाद जे होस्, जीवनप्रति हामी अनुरागी छौं र वरयात्रा-शवयात्रा दुवैमा सूक्ष्म दृष्टिले हेरेमा आनन्दभाव विद्यमान रहन्छ। पूर्वीय दर्शनमा आनन्दको तुलना समुद्रसँग गरिएको छ जसमा जीवनका सुख-दुःख-तरङ्ग समान हुन्छन्। नगेन्द्र भन्छन्—"जसरी असंख्य लहरलाई आफ्नो छातीमा खेलाउँदै समुद्रको अन्तर्धारा आत्मस्थ भएर बहिरहन्छ, त्यसरी अनेक करुणमधुर अनुभूतिसँग खेल्दै आत्मा वा चेतनाको अन्तर्धारा आफ्नो आनन्दमा निरन्तर प्रवाहित रहन्छ।" यस अर्थमा आस्वादभेद वा रस-भेद परिकल्पना मात्र हुन्छ, वस्तुतः रस-अखण्ड छ। यसो हो भने पूर्व र पश्चिमको अन्तर केही कम भएर पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मौलिक रहन्छ ।

यदि पूर्वीय करुण रस र अरिस्टोटलीय त्रास–करुणात्मक विरेचन-का बीचमा तुलना गर्ने हो भने करुण रस अमिश्रभाव हो, यद्यपि यसमा त्रासको मित्ररसता वा उद्दीपन वा सञ्चारिता स्वीकार्न सकिन्छ अनि विरे-चनचाहिं मिश्रभाव (त्रास-करुणा) देखापर्छ । साथै करुण रसमा मृत्यु अनिवार्य छ, वध छैन । परन्तु दुःखान्तकमा विरेचनका निम्ति वध लगभग अनिवार्य छ । अरिस्टोटल त्रासहीन करुणामा विश्वास गर्दैनन् तर करुणरस त्रास-निरपेक्ष पनि हुन सक्छ । डा. नरेन्द्रले करुण रस र विरेचनका बीच यिनै मूल अन्तरहरू औंल्याएका छन् ।

वास्तवमा विरेचन त्रास-करुणसीमित हुनुभन्दा वा कुनै विधामा सङ्कीर्ण हुनुभन्दा मानसिक समञ्जनका रूपमा व्यापक हुनुपर्ने देखिन्छ । अरिस्टोटल यस सम्बन्धमा प्लेटोका आक्षेपप्रति उत्तरका रूपमा सीमाबद्ध भए पनि रिचर्डस् पुनर्व्याख्या र पूनर्मूल्याङ्कनका क्रममा पर्याप्त व्यापक बन्न गएका छन् । विरेचनसिद्धान्तको यस विस्तारलाई महत्त्वपूर्ण भन्न सकिन्छ र अरिस्टोटलको तत्त्वदर्शी मेधा पर्याप्त अभिनन्दनीय देखा पर्छ ।

★

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १ : परिच्छेद ४

[ङ] दुःखान्तक र महाकाव्यको तुलना

अरिस्टोटलले महाकाव्यको छुट्टै विवेचना गरेका छैनन् तापनि उनले दुःखान्तक र महाकाव्यका तुलनाका क्रममा बोलेका शब्दहरूबाट उनको महाकाव्य-धारणाको पुनर्निर्माण गर्न सकिन्छ । उनी भन्छन्— 'उच्चतर (भव्यतर) पात्रहरूको पद्यबद्ध अनुकरणका रूपमा महाकाव्य र दुःखान्तकमा समानता छ ।' यस उद्धरणका आधारमा चरित्र-चित्रण, पद्यपद्धता र अनुकरणात्मकताका दृष्टिले यी दुवैं विधा समान देखिन्छन् भन्न सकिन्छ । तर उनी समान धर्मका साथै असमान धर्महरू पनि औंल्याउँछन्— "महाकाव्यात्मक अनुकरणमा समाख्यानात्मकताका साथै एकै छन्दको प्रयोग गरिएको हुन्छ", 'महाकाव्यमा आफ्ना सीमाहरूको विस्तार गर्ने विशिष्ट क्षमता हुन्छ' र "महाकाव्यमा समाख्यानात्मक रूपले गर्दा थोरै समयमा घटित हुने अनेक घटना प्रस्तुत गर्न सकिन्छ अनि यदि यी (घटना) विषय–सङ्गत छन् भने यिनीहरूबाट काव्यलाई घनत्व र गरिमा प्राप्त हुन्छन् ।" दुःखान्तक वा नाटक दृश्यात्मक हुन्छ भने महाकाव्य समाख्यानात्मक हुन्छ, दुःखान्तकको आयाम महाकाव्यका बृहत् आकारका तुलनामा सीमित हुन्छ, दुःखान्तकका छन्द-विविधताका तुलनामा महाकाव्य एकै छन्दमा लेखिन्छ, अनि दुःखान्तकका तीक्ष्ण–तीव्र प्रभावका तुलनामा महाकाव्यमा घनत्व र गरिमा हुन्छन् ।

यिनै मूलभूत साम्यवैषम्यका उल्लेखका क्रममा अरिस्टोटल भन्छन्— "गीत दृश्यविधानका अतिरिक्त अन्य अङ्गहरू दुवैमा समान हुन्छन् ।" यस भनाइले महाकाव्यमा पनि दुःखान्तकमा जस्तै कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचारतत्त्व र पदावली जस्ता अङ्गहरू रहन्छन् तर दृश्यविधान र गीत नाटकको (दुःखान्तककै) विशिष्ट तत्त्व हुन् भन्ने कुरा प्रकट गर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपर्युक्त तत्त्वहरूमध्ये अवश्य नै दृश्यविधान नाटकीय तत्त्व हो। गीत पनि ग्रीक दुःखान्तकको विशिष्ट प्रयोग हो र दुःखान्तककै सार्वभौम तत्त्व चाहिं होइन। महाकाव्य र दुःखान्तकको छन्दसम्बन्धी अन्तर पनि ग्रीक प्रयोगकै विशेष रूप भएकाले सार्वभौम तत्त्व देखापर्दैन। यस सन्दर्भमा हेर्दा दृश्यविधान अनि दृश्यात्मकता नै दुःखान्तकका विशेष तत्त्व देखापर्छन् भने समाख्यानात्मकता महाकाव्यको मौलिकतत्त्व प्रतीत हुन्छ। मूलतः आकार र प्रभावमै महाकाव्य दुःखान्तकसँग अलग्गिन्छ। अवश्यै विषय-सङ्गति वा एकान्विति महाकाव्यको समेत प्राणतत्त्व कथा वस्तुमा रहनुपर्छ, तैपनि त्यस एकान्विति अन्तर्गत कार्यान्वितिलाई स्वीकारेर महाकाव्य स्थान र समयको, विविधताको वहन गर्न उन्मुक्त हुन्छ। जस्तो संस्कृत काव्यशास्त्रमा महाकाव्य र नाटक दुवैका निम्ति पञ्चसन्धि रहेका छन्, त्यसरी दुःखान्तक र महाकाव्य दुवैमा विषय- सङ्गति वा कार्यान्वितिका साथै कथावस्तुका अरू तत्त्वहरू अरिस्टोटल पनि स्वीकारेका छन्। यस समानता अन्तर्गत पनि महाकाव्य जीवन र जगत्‌को विस्तार जत्तिकै विस्तृत हुन स्वतन्त्र छ। यसै सन्दर्भमा अरिस्टोटलले भन्दछन्— "अद्‌भुत तत्त्वको समावेश पनि महाकाव्यमा ज्यादा हुन्छ।" सम्भवतः अतिप्राकृत प्रसङ्गहरूको समावेश दुःखान्तकमा कम सम्भव हुन्छ। दुःखान्तक प्रभावको एकाग्रता र एकतानतामा संलग्न हुने भएकाले कस्सिलोपन र एकोन्मुखताको मात्रा स्वतः यसमा ज्यादा हुन जान्छ। तर महाकाव्य विविध-बहुमुखी छविमा जीवन-जगत्‌को अनुकृति भएकाले विस्तृति, बृहत्ता र विपुलता उदार-उन्मुक्त किसिमको एकान्वितिभित्रै पनि यसलाई प्राप्त हुन्छन्।

यी साम्य र वैषम्य देखाउँदै अरिस्टोटल भन्छन्— "दुःखान्तकको गुणदोषको विवेचना गर्न सक्नेलाई महाकाव्य-विषयमा पनि ज्ञान हुन्छ।" त्यसैले दुःखान्तककै विवेचनाबाट महाकाव्यको पनि विवेचना गतार्थ भएको अनुभव गर्दै उनले केवल मूलभूत साम्य-वैषम्य मात्र औंल्याएको प्रतीत हुन्छ। उनी महाकाव्यका तुलनामा दुःखान्तकलाई उच्चतम मान्छन्। यसका निम्ति उनले तर्क पनि दिएका छन्— यस (दुःखान्तक) मा महाकाव्यका सम्पूर्णतत्त्व हुन्छन्, यसमा महाकाव्य-छन्दको पनि उपयोग हुन सक्छ, अरू गीत र दृश्यविधानात्मक प्रभाव यसका वैशिष्ट्य हुन् अनि यिनबाट अत्यन्तै तीव्र आनन्द उपलब्ध हुन्छ र अरू पाठ्य र दृश्य दुवै रूपमा यसमा (दुःखान्तकमा) प्रभावको तीव्रता हुन्छ। तर प्लेटो महाकवि होमरेसलाई सबै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दुःखान्तककारहरूका गुरु ठान्दछन् अनि उनको काव्य-नाटक दुवैको निरपेक्ष आँखामै पनि महाकाव्य नै विशिष्ट प्रतीत हुन्छ । विरेचनात्मक दृष्टिले पनि महाकाव्य र दुःखान्तक दुवै विधामा साम्य छ तर महाकाव्यको विरेचन-प्रभाव जत्तिकै प्रखर तीव्र हुँदैन, बरु अरिस्टोटलको दृष्टिमा पनि यस तीव्रताका क्षतिपूर्तिका रूपमा विस्मयपूर्ण आल्हाद र सघन गरिमामय आनन्द बढी रूपमा महाकाव्यले प्रदान गर्छ ।

महाकाव्यको समाख्यानात्मक शैली भनेको के हो ? नाटकमा नाटककार आफ्ना पात्रहरू प्रस्तुत गरेर तिनीहरूकै सम्वादद्वारा र चेष्टा-क्रियाद्वारा जीवनको अनुकरण वा पुनःसृजन गर्दछ । ऊ नाटकबाहिरै रहे कै नाटक सञ्चालित हुन्छ, उसको प्रत्यक्ष हस्तक्षेप वा स्वकीय टीका-टिप्पणी र वर्णनहरू नाटकमा आउँदैनन् । यसलाई सम्वादात्मक वा दृश्यात्मक शैली भन्न सकिन्छ । तर समाख्यानात्मक शैलीमा भने महाकाव्यकार रचना-भित्रै पनि आफू सम्मिलित हुँदै वर्णन तथा टीकाटिप्पणी गरिरहन्छ तथा पात्रहरूसँग आफू पनि सम्मिलित भइरहन्छ । त्यसैले कथाकार, उपन्यासकार र कविका समाख्यानात्मक शैली भिन्न देखापर्छ । अरिस्टोटल महाकाव्यलाई यही समाख्यानात्मक शैली दिन्छन् जसले गर्दा नाटककारका असमाख्यानात्मक शैलीका सीमाबाट मुक्त भएकाले जीवन-जगत्का अद्‌भुत-सामान्य विविध-बहुमुखी रूपको अङ्कन गर्न महाकाव्यकार बढी सक्षम हुन्छ । तैपनि उनी असमाख्यानात्मक नाटच शैलीद्वारा विशेष आकृष्ट भएर भन्छन्—"होमर जस्ता कुशल कवि "प्रस्तावनाका रूपमा केही शब्द भनेर तुरुन्तै कुनै स्त्री, पुरुष वा अन्य पात्रलाई मंचमा ल्याउँछन् ।" तात्पर्य के हो भने नाटच-शैली-को अङ्गीकारले महाकाव्यलाई झन् राम्रो पार्छ, यद्यपि समाख्यानात्मक शैली अँगाल्ने स्वतन्त्रता महाकाव्यकारलाई नभएको होइन । समाख्यानात्मक शैली कविका आत्मीय स्पर्श र वेगमयताका दृष्टिले पर्याप्त प्रभावशाली हुन्छ जसको आधुनिक उदाहरण गद्य-महाकाव्य भनिने उपन्यास हो । तर असमाख्यानात्मक शैलीमा वस्तुपरक मूर्तता ज्यादा रहने भएकाले अरिस्टोटल महाकाव्यमा आएर पनि यसप्रति सहानुभूति गर्न भुल्दैनन् । वास्तविकता के हो भने समाख्यानात्मक शैलीले नै महाकाव्यलाई वैविध्यविस्तारको विशेष अवसर प्रदान गरेको छ ।

दुःखान्तक र महाकाव्यका आकार-भेदका सम्बन्धमा अरिस्टोटलका अन्य टिप्पणी पनि देखा पर्छन् । दुःखान्तक प्रभाव-तीक्ष्णता वा एकाग्रताका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निम्ति समयका दृष्टिले सीमित हुन जान्छ । एकै समयका विविध घटनालाई दृश्यात्मकताले गर्दा दु:खान्तकले प्रस्तुत गर्न सक्तैन भने समाख्यात्मकताले गर्दा महाकाव्य यस कुरामा सक्षम देखा पर्छ । साथै दु:खान्तकका निम्ति घटना–समयको सीमितता गुण हुन जान्छ परन्तु महाकाव्य समय–सीमाका दृष्टिले निकै निकै फुका छ। अरिस्टोटल भन्छन्— "दु:खान्तकमा हामी एकै समयमा प्रवाहित कार्यका अनेक धाराको अनुकरण गर्न सक्दैनौं, हामीले मञ्चमा निष्पादित कार्य र अभिनेताको क्रियाकलापसँग मात्रै आफूलाई सीमित राख्नुपर्छ, तर महाकाव्यमा चाहिं समाख्यानात्मक रूपले गर्दा एकै समयमा घटित हुने अनेक घटना प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।" साथै महाकाव्यको कालान्वितिसम्बन्धी स्वतन्त्रता देखाउँदै उनी भन्छन्— "दु:खान्तकलाई यथासम्भव सूर्यको एक परिक्रमा (एक दिन) वा यसभन्दा केही बढी समयसम्म सीमित राख्ने प्रयत्न गरिन्छ तर महाकाव्यका कार्यमा कालको सीमाको कुनै बन्धन छैन ।" उनको निष्कर्षस्वरूप भनाइ छ– "दु:खान्तकका अपेक्षा महाकाव्यमा सीमाविस्तार गर्ने क्षमता निकै ज्यादा छ ।"

यसको अर्थ अरिस्टोटल महाकाव्य– विमुख नै छन् भन्ने चाहिं होइन । महाकाव्यको विशेष सामर्थ्य पनि उनले औंल्याएका छन् र दु:खान्तकसँग यसको समानता पनि उनले देखाएका छन् । उनी दु:खान्तकलाई सरल, जटिल, नैतिक र करुण रूपमा विभाजित गर्छन् र होमरेसका 'इलियद' र 'ओद्‌युस्सेईआ' लाई क्रमशः सरल-करुण तथा नैतिक-जटिल ठान्दछन् । दु:खान्तकका स्थितिविपर्यय, अभिज्ञान र यातनाका दृश्य महाकाव्यमा पनि उनी आवश्यक ठान्छन् । विचारतत्त्व र पदावली पनि कलात्मक हुनुपर्छ भन्दै उनी होमरेसका महाकाव्यमा विचार-गरिमा र कलात्मक भाषा देख्दछन् । महाकाव्यको सीमा–विस्तारसम्बन्धी विशेष सामर्थ्यबाट एक–रसता दूर हुन्छ भनेर उनी महाकाव्यको मर्म छुन खोज्छन् । अवश्य नै होमर (होमरेस) को कम समाख्यानात्मक र ज्यादा दृश्यात्मक शैलीलाई तारीफ गरेर महाकाव्यको समाख्यान–मूलक विशेष शैलीको उत्कर्षको उपयुक्त सम्मान गर्न उनी चाहन्नन्, तर यसलाई उनको ग्रीक महाकाव्यको अनुगमको कमजोरी भन्न सकिन्छ । अझ उनको एउटा टिप्पणी अत्यन्त मार्मिक छ— "जहाँ कार्यको गति रोकिन्छ वा विचारमा चरित्रको अभिव्यक्ति हुँदैन, त्यहाँ भाषा अलंकृत हुनुपर्छ । तर यसको उल्टो भयो भने अत्यधिक कान्तिमय पदावलीले चरित्र र विचारलाई ढाकिदिन्छ ।" हामीकहाँ भारवि-सोमनाथ वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कालिदास-देवकोटाका सन्दर्भमा यी टिप्पणी घतलाग्दा छन् ।

यस सन्दर्भका एटकिन्सको टिप्पणी पनि गहकिलो छ । उनका विचारमा अरिस्टोटलका महाकाव्यसम्बन्धी धारणा अपर्याप्त छन् । त्यसैले पुनर्जागरणकालका मिल्टन, टासो प्रभृति महाकाव्यकारहरू महाकाव्यका रचनाकाक्रममा आदर्शका निम्ति अरिस्टोटलका स्थापनाभन्दा भर्जिलको प्रयोगतिर लहसिएको देखिन्छ ।

वास्तवमा पूर्व-पश्चिम दुवैतिर महाकाव्यका तुलनामा नाटक वा दुःखान्तकलाई प्रायः उच्चस्थान दिइएको छ । दृश्यात्मकता वा दृश्यरूपको विशेष स्थितिले गर्दा नाटक-दुःखान्तकलाई यो महिमा दिइएको अनुभव हुन्छ । अरू विरेचन-सामर्थ्यले पनि दुःखान्तकको महत्त्व बढाएको पाइन्छ । महाकाव्यका विस्तार, विविधता र उदात्त प्रभावका तुलनामा दुःखान्तकका एकाग्रता, तीक्ष्णता र मनःसमञ्जनात्मक भूमिकाप्रति आकर्षण रहिरहेकै छ । अरिस्टोटलदेखि रिचर्डस्सम्मको पाश्चात्य परंपरा यसै कुराको पुष्टि गर्दछ ।

डा. नगेन्द्र अरिस्टोटलको महाकाव्य-धारणासँग पूर्वीय मान्यताको तुलना गर्छन् । कथानक र त्यसको सङ्गठन, आयाम-विस्तार, एक-कार्यात्मकता आदिका दृष्टिले दुवैतिरका महाकाव्य लक्षणहरू मिल्दा-जुल्दा छन् भन्ने डा. नगेन्द्र अनुभव गर्छन् । पूर्वीय-पाश्चात्य परंपरामा महाकाव्यका अपेक्षा दुःखान्तकलाई प्राधान्य वा उच्चता दिने आचार्यहरूसँग चाहिं उनी असहमत छन् । यसै सन्दर्भमा उनी महाकाव्यलाई पनि दुःखान्तककै विरेचन प्रक्रिया अन्तर्गत निर्धारित गर्ने अरिस्टोटलका सीमा औंल्याउँछन् । महाकाव्यले पूर्वीय धारणाअनुसार धर्म, अर्थ, काम र मोक्षको चतुर्वर्ग वा पुरुषार्थ-चतुष्टयका माध्यमबाट जीवनको सम्पूर्णता अँगाल्छ । अतएव मनःशान्ति वा विरेचनमै महाकाव्य सीमित नभई मनको विस्तार, उर्ध्वविकास वा उदात्तीकरण गर्न पनि सक्षम छ भन्ने देखाउँदै डा. नगेन्द्र अरिस्टोटल र रिचर्डस्सँग असहमति देखाउँछन् । अवश्यै दुःखान्तकले विरेचन वा त्रास र करुणा जस्ता आकर्षक-विकर्षक दुई विपरीततम वृत्तिका सन्दर्भबाट अन्तर्वृत्तिको अधिकतम सामञ्जस्य प्रस्तुत गर्छ तर डा. नगेन्द्र चाहिं के ठान्दछन् भने जहाँ दुःखान्तले केवल दुई विपरीत अन्तर्वृत्तिको समञ्जन प्रस्तुत गर्छ, त्यहाँ महाकाव्यले मानव-मनका समस्त सम-विषम वृत्तिहरूको समञ्जन गर्छ ।

पूर्वमा रससिद्धान्त नाट्य-सन्दर्भबाटै निवलन्छ, भरतमुनिको 'नाट्य शास्त्र' बाट । साथै पश्चिममा पनि विरेचन-सिद्धान्त दुःखान्तकके सन्दर्भमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रस्फुटित हुन्छ । नाटकका मूर्तता र दृश्यात्मकताका अतिरिक्त प्रभावले पूर्व-पश्चिम दुवैतिर प्रायः दुःखान्तक वा नाटक नै श्रेष्ठतम मानिइराखछ । तर दुःखान्तक अन्तश्चमत्कारका दृष्टिले तीव्रतीक्ष्ण भए पनि महाकाव्य जीवनका चतुर्वर्गको बृहत् प्रवाह बोक्तै अन्तश्चमत्कारका दृष्टिले पनि शिथिल हुँदैन । यसै प्रसंगमा डा. नगेन्द्र अरिस्टोटलको महाकाव्य-लक्षण पर्याप्त मार्मिक भएर पनि परिपूर्ण छैन भन्ने ठान्दछन् । वास्तवमा अरिस्टोटल दुःखान्तकको मूर्त स्थिति र प्रभाव-तीक्ष्णताबाट अनि ग्रीक महाकाव्यकै अनुगमबाट सीमाबद्ध भएझैं प्रतीत हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड १: परिच्छेद ५

[च] अरिस्टोटलः उपसंहार

निष्कर्षमा अरिस्टोटलका योगदान के हुन् अनि उनका सीमा र सामर्थ्य कुन रूपमा देखापर्छन् ? साथै उनका प्रभाव र वर्तमान उपयोगिता-का बारेमा के भन्न सकिन्छ ? यस उपसंहार-परिच्छेदमा मूलतः यसै प्रसङ्ग-को प्रतिपादन गर्ने चेष्टा गरिएको छ। अवश्य नै यस ग्रन्थका आमुख र अन्य उपशीर्षकका क्रममा पनि यस्तो चर्चा ठाउँ-ठाउँ भएको छ तैपनि केही थप्नु र अझ बढी उल्लेख गर्नु आवश्यक छ भन्ने धारणले यस परिच्छेदलाई थाल्ने प्रेरणा दिएको छ। अवश्यै पूर्व-सङ्केतित प्रसङ्ग पनि यहाँ फेरि उठेका छन् र नयाँ कुरा पनि परेका छन्। उपसंहारलाई मूल्याङ्कनका दृष्टिले मूल बुँदाहरू अरिस्टोटलका योगदान, सीमा-सामर्थ्य र प्रभाव-उपयोगितासम्बन्धीको केन्द्रीकरण-विन्दु बनाउने दृष्टिले स्वल्प पुनरावृत्तिलाई जानाजान यस परिच्छेदमा आमन्त्रित गरिएको छ। अरिस्टोटलका सम्बन्धमा भन्न सकिने र विभिन्न विद्वान्ले भनेका मूल्याङ्कनात्मक टिप्पणीहरूका सङ्कलनका रूपमा यो परिच्छेद उभिन्छ।

अरिस्टोटल (३८४–३२२ ई. पू.) प्लेटोका सिद्धान्त र शब्दावली पर्याप्त ग्रहण गरेर उनैको खण्डन–मण्डन (मण्डन साह्रै कम, खण्डन ज्यादा) पनि गर्दछन् र साहित्य वा कविताका जोडदार वकीलका रूपमा देखा पर्छन्।

अरिस्टोटल मूलतः मानवीय ज्ञानको सर्वेक्षण र पुनः– सङ्गठन गर्न चाहन्छन्, त्यसैले गर्दा उनका दृष्टिमा सैद्धान्तिक, व्यवहारिक र उत्पादक रूपमा शास्त्रका तीन शाखा देखापर्छन् जसमध्ये कला व्यावहारिक शास्त्रभित्र पर्छन्। गणित, दर्शन र भौतिकशास्त्र सैद्धान्तिक शास्त्रहरू हुन् र ज्ञान यिनीहरूका स्वरूपअनुसार ज्ञानकै निम्ति देखा पर्छ। यी शास्त्रहरू मानवीय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इच्छासँग असंपृक्त छन् र शाश्वत विश्वजनीन रूपमा सत्यको प्रतिपादन गर्छन् । व्यावहारिक शास्त्रहरूको ज्ञानले चाहिं मानवीय व्यवहार र आचरणमा प्रभाव पार्छ । यी शास्त्रहरू हुन्— आचार शास्त्र, राजनीति शास्त्र, विधि शास्त्र आदि । उत्पादक शास्त्रहरू अन्तर्गत उपयोगी र सुन्दर दुबै प्रकारका कला आउँछन् । यिनीहरू पनि मानवीय सत्यका सम्पर्कमा रहन्छन् । त्यसैले यिनीहरू पूर्ण सत्य नभएर सामान्य नियमहरूको प्रतिपादन गर्छन् । सैद्धान्तिक शास्त्रहरू जसरी स्थिर अपरिवर्तनीय वस्तुहरूसँग सम्बद्ध छन्, त्यसरी व्यावहारिक र उत्पादक ज्ञानहरू संवद्ध नरहेकाले र वरु मानवीय आकांक्षा-आवश्यकतासँग सम्बन्धित भएकाले यिनीहरू अन्तिम सत्य बोल्दैनन्, बरु सापेक्ष सत्य प्रस्तुत गर्दछन् । साथै उत्पादक कलाहरूमध्ये उपयोगी कला आवश्यकतासँग सम्बन्धित छन् भने ललित–कला चाहिं मान्छेको आनन्द–चैतन्यसँग संबद्ध छ, अतएव दार्शनिक, गणितात्मक वा भौतिक शास्त्रीय सत्यका सापेक्षतामा वा राजनीति, कानून र आचार शास्त्रका उपयोगिताका कसीमा वा उत्पादक कलाका तत्काल लाभका आधारमा ललितकलाको मूल्याङ्कन गर्नु अरिस्टोटल सम्भव देख्तैनन् । तैपनि कला कलाकै लागि मात्रै पनि सम्भव छैन, कलामा मानवीय सन्दर्भ छँदैछ । उनी त मानव-जीवनकै मानसिक प्रभाव र अपेक्षाका सन्दर्भमा कलाको पहिचान गर्छन् ।

सबै कला जीवनको अनुकरण गर्छन् भन्दै प्रथमतः अरिस्टोटल कलामा अखण्डता वा एकत्वको दर्शन गर्छन् । तैपनि विषयवस्तु, माध्यम र विधिका दृष्टिले अनुकरण वेग्लिन्छ र विभिन्न कला देखापर्छन् । चित्रकला, सङ्गीत वा साहित्यको मूलतत्त्व उही हो जीवनको अनुकरण तर यी प्रत्येक ललित-कलाका माध्यम र विधि अनि विषयवस्तु भिन्न छन् । यसरी कलाको अभेद र भेदका सूक्ष्म द्रष्टाका रूपमा पनि अरिस्टोटल महत्त्वपूर्ण छन् । अझ ललित-कलालाई सैद्धान्तिक र व्यवहारिक ज्ञानका साथै उपयोगी कलाभन्दा भिन्न मानवीय सन्दर्भ दिएर उनले नयाँ इतिहासको प्रारम्भ गरेका छन् अनि साहित्यलाई ठाउँ-ठाउँमा चित्र, सङ्गीत र वस्तुकलासँग तुलना गर्दै अभि-व्यक्तिसामर्थ्यका दृष्टिले (जस्तै वास्तुकलाकार र चित्रकलाकारहरूले धेरै कुरा प्रस्तुत गर्न सके पनि सबै कुरा प्रस्तुत गर्न सक्तैनन्) साहित्यलाई उनी बढ्ता सिङ्गै ज्ञान र सिङ्गै कलाप्रति दृष्टि दिएर ललितकलाको एक शाखाका रूपमा साहित्य र यसका पनि प्रशाखास्वरूप विविध विधाका भेद-अभेदको चर्चा गर्ने अरिस्टोटल दृष्टिका व्यापकता र तीक्ष्णताका दृष्टिले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अत्यन्त स्मरणीय प्रतीत हुन्छन् ।

अरिस्टोटलभन्दा पूर्व पनि ग्रीसमा साहित्यसम्बन्धी फाटफुट विवेचना भइरहेको पाइन्छ । अझ प्लेटोका आक्रामक दृष्टिबाट साहित्य-चर्चा निकै भएको देखिन्छ । तैपनि साहित्य-तत्त्वका सङ्गठित र क्रमबद्ध विचारकका रूपमा अरिस्टोटल विशेष महत्त्व राख्छन् । डा. नगेन्द्र उनलाई भरतमुनिसँग तुलना गर्न चाहन्छन्; पूर्वीय काव्यशास्त्रमा भरतमुनिको जुन स्थान छ पाश्चात्य काव्यशास्त्र वा समालोचनाका इतिहासमा पनि अरिस्टोटलले लगभग त्यस्तै स्थान पाएका छन् ।

अवश्यै अरिस्टोटल 'साहित्य के हो' भन्ने समालोचनात्मक चैतन्यका प्रथम पाश्चात्य प्रखर प्रदीप प्रतीत हुन्छन् । प्लेटोका साहित्यमाथिका प्रखर आक्रमणका सन्दर्भमा उनी काव्य वा साहित्यका प्रबल वकील देखापर्छन् । काव्यसत्यका अन्वेषक, काव्यप्रयोजनका अध्येता, नीतिको कठोर पन्जाबाट काव्य वा साहित्यलाई मुक्तिप्रदाता अनि मनोरञ्जन र आनन्दका सन्दर्भमा कला वा साहित्यका मूल्याङ्कनकर्ताका रूपमा पनि अरिस्टोटल पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासमा प्रथम महत्त्व राख्छन् । अमूर्तता, रहस्यवाद, गणितचैतन्य र सामाजिक आदर्शको परिधिमा साहित्यलाई हेर्न चाहने प्लेटोको खण्डनबाटै उनको उपर्युक्त भूमिका स्पष्ट हुन्छ । प्लेटोका आरोप-हरूका खण्डनकर्ता र उत्तरदाताका रूपमा साहित्यका स्वास्थ्यप्रद र विरेचक मानसिक प्रभावका पनि प्रथम प्रवक्ता हुन् अरिस्टोटल । त्यसैले धर्म, राजनीति, दर्शन र भाषा शास्त्रको भारवाहक हुनुबाट कला-साहित्यलाई जोगाउँदै उनी साहित्य-समालोचनाका प्रथम उल्लेख्य साहसी यात्री प्रतीत हुन्छन् । उनका दृष्टिमा साहित्यको मूलभूत प्राप्ति कलात्मक, सौन्दर्यात्मक वा आनन्दात्मक नै हुन्छ अनि नैतिक मूल्य वा औपदेशिक दीक्षा यसका अनुषांगिक वा सञ्जोगका वा गौण उपलब्धि मात्रै हुन सक्तछन् । कलावाद (कला-कलाको लागि) का अतिरञ्जनातिर नपुगी मानवीय कल्याण-कै सन्दर्भमा कलाको उन्मुक्त सत्ता स्थापित गर्नु ठूलो पुरुषार्थ हो भने अरि-स्टोटलको 'काव्य-शास्त्र' साहित्यिक-चिन्तनको प्रखर प्रारम्भका साथै अत्यन्त संयत-सन्तुलित मुहूर्तको अभिव्यक्ति पनि बन्न जान्छ । शब्दान्तरमा उनलाई सौन्दर्य शास्त्रका प्रथम अध्येता भन्न सकिन्छ । बुचरका शब्दमा अरिस्टोटल कलाकार-साहित्यकारको आत्मानन्द नभएर पाठक-दर्शकको आनन्दको चर्चा गर्दै कलावादका अतिरञ्जनाबाट बच्छन् अनि साहित्यलाई आनन्दात्मक मूल्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दिन्छन् । डा. नगेन्द्रका दृष्टिमा अरिस्टोटलको यो स्थापना काव्य र कला-को स्वतन्त्रताको घोषणापत्र हो । एटकिन्सका दृष्टिमा अरिस्टोटलले काव्य वा साहित्यको सामाजिक मूल्य र प्रभाव औंल्याए तापनि मूलत: परिष्कृत आनन्दकै स्थापना गरेका छन् । कवि वा साहित्यकार मूलत: शिक्षक हो भन्ने सकारात्मक-नकारात्मक धारणाको खण्डन अरिस्टोटलले गरेको अनुभव एटकिन्स गर्छन् । साहित्य-प्रेमीहरू जति होमरलाई सर्वज्ञाता ठान्दै शिक्षा-दीक्षाका स्रोत समेत मान्दथे भने प्लेटो आदर्श गणराज्यको अनुकूल शैक्षिक भूमिकामा साहित्यकारलाई ठिगुऱ्याउने वा निर्वासित गर्ने पक्षमा थिए । तर अरिस्टोटलले शैक्षिकभन्दा आनन्दात्मक वा विरेचनात्मक भूमिकामा साहित्य-कारको स्वतन्त्र प्रतिष्ठा गरेको उनी ठान्दछन् । एटकिन्सका विचारमा अरि-स्टोटलको यो धारणा 'काव्य शास्त्र' मा सुस्पष्ट रूपमा देखा नपरे पनि सङ्गीत-का सन्दर्भमा 'राजनीति शास्त्र' मा र 'दर्शन शास्त्र' मा सुस्पष्ट देखा पर्छ । 'काव्य शास्त्र' मै पनि प्रत्येक विधाले आफ्नै ढंगको आनन्द दिन्छ भन्ने चर्चा अरिस्टोटल गर्छन् । एटकिन्सका अनुभवमा काव्य वा साहित्यले केही नैतिक प्रभाव अवश्य दिन्छ अनि सौन्दर्यात्मक आनन्दमा नैतिक प्रभाव गौण रूपमै भए पनि थोर-थोर अवश्य पर्छ र अरिस्टोटल पनि यो कुरा स्वीकार गर्छन् तर उनका निम्ति आनन्द तात्त्विक र मूलभूत उपलब्धि हो भने नैतिक प्रभाव सांयोगिक वा सहजभावी मात्र हो । एटकिन्सका मूल्याङ्कनमा साहित्य-दृष्टिको यो कोण अरिस्टोटलका विशिष्ट उपलब्धि प्रतीत हुन्छ ।

प्लेटोले कला सत्यभन्दा दुगुना टाढा छ भन्दै काव्यको भर्त्सना गरे भने अरिस्टोटलले नयाँ स्थापनाद्वारा काव्यसत्यको प्रतिष्ठा गरेको अनुभव हुन्छ । प्लेटोका निम्ति प्रकृति परम सत्यको अनुकरण अनि कला अनुकृत प्रकृतिको अनुकरण भए तापनि अरिस्टोटलको मूर्त, वस्तुवादी र प्राकृतिक दृष्टिका निम्ति प्रकृति स्वत: पर्याप्त छ अनि कला त्यसैको अनुकरण हो । प्रकृतिमा कमजोरी र न्यूनता हुन सक्छन् भन्दै उनी कलालाई प्रकृतिको संशोधन र पूरक ठान्दछन् । त्यसैले उनका दृष्टिमा कवि वा साहित्यकार कोरा अनुकर्ता नभई आदर्शीकरण र सौन्दर्याधानद्वारा विशिष्ट सत्यको अभि-व्यञ्जक हो । कला वा साहित्य मिथ्या होइन, बरु प्रकृतिको अनुकरण वा पुन:सृजन भएकाले प्रकृति वा यथार्थभन्दा श्रेष्ठ प्रकृति वा यथार्थ पनि हो । कविता वा साहित्यलाई इतिहासभन्दा बढी दार्शनिक र उच्चतम ठान्ने अरिस्टोटल कोरा तथ्य वा मिथ्याको उद्घाटनभन्दा भिन्न रूपमा यसलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हेर्छन् । एटकिन्सका दृष्टिमा कलावस्तु तथ्यको रूपान्तरण वा पुन:सृजन हो र अरिस्टोटलका निम्ति पनि साहित्य विशिष्ट वा नामरूपधारीका माध्यमबाट मानवीय जीवन र चेतनाको शाश्वत–विश्वजनीन अभिव्यक्ति हुन जान्छ । अतएव कलाको स्थायी वा देशकाल–निरपेक्ष प्रभाव तथा मूल्य अरिस्टोटल देख्छन् । डा. नगेन्द्रका शब्दमा चाहिं अरिस्टोटल तथ्यात्मक नभए पनि हार्दिक वा मानवीय सत्यको प्रतिपादन गर्छन् जुन देशकालनिरपेक्ष हुनाका साथै विज्ञानका सत्यभन्दा भव्यतर छ ।

अरिस्टोटलका उपलब्धिहरूको लेखा-जोखा निकै-निकै बहुमुखी हुन गएको छ । प्लेटो वा भरतमुनि झैं कुनै सिद्धान्तका स्वत:–द्रष्टाभन्दा नभई अरिस्टोटल उपलब्ध साहित्यको अनुगम गरेर कुनै निष्कर्षमा पुग्छन् । यस अनुगमनात्मक, प्रायोगिक वा वस्तुपरक दृष्टिले गर्दा उनका स्थापना प्रखर देखा पर्छन् । कहीं-कहीं अनुगमका सीमा पनि रहन्छन् तैपनि मूलत: अनुगमनात्मक वा वैज्ञानिक पद्धतिद्वारा निर्देशित अरिस्टोटल प्रायशः निर्भ्रान्ति दृष्टि प्राप्त गर्छन् । मानवीय मनोभाव र साहित्यको स्वरूप दुबैतिर दृष्टि दिंदै उनको अनुगमनात्मक प्रणाली सत्यको मर्मभेद गर्न चाहन्छ र सत्यको निकै-नजीक निकै पुग्छ । उनले आफ्ना विवेचनमा ऐतिहासिक परिपाटीको पर्याप्त उपयोग गरेका छन् । कुनै पनि साहित्यिक विधालाई यसका विकासक्रममा उनले हेरेका छन् । जस्तै नाटकलाई मूलत: गीत वा समूह गानका विकसित स्वरूपका रूपमा उनी हेर्छन् अनि सुखान्तक-दु:खान्तक दुवैको पूर्वरूप होमरका काव्यमा देख्छन् । यसै ऐतिहासिक विकासका परिप्रेक्ष्यको उपयोग गर्दा साहित्यिक विधाका नयाँ विकास-सम्भावना वा साहित्यको त्यस बखतभन्दा नितान्त भिन्न भिन्न रूपमा विकास हुने सम्भाव्यता पनि उनी पहिचान गर्न पुग्छन् । अनुगमनात्मक र ऐतिहासिकतासापेक्ष यी दृष्टिहरू उनका समालोचना-प्रणालीका स्वस्थताका लक्षण हुन् ।

अरिस्टोटलको दृष्टि प्रथमत: तथ्य वा उपलब्ध सामग्रीमा केन्द्रित हुन्छ । त्यसको अनुगमबाट सामान्यीकरण वा निष्कर्ष-स्थापना उनी गर्छन् । यस प्रणालीलाई पूर्णत: वैज्ञानिक भन्न सकिन्छ । त्यसैले उनको 'काव्यशास्त्र' वा समालोचना–सिद्धान्त अन्तर्दर्शन, निर्देशन वा नियमभन्दा विश्लेषणात्मक स्थापना सिद्ध हुन्छ । यही विश्लेषणशीलताले उनलाई प्रखरता दिएको छ ।

अरिस्टोटलका 'काव्यशास्त्र' मा उनको जीवशास्त्रीको व्यक्तित्व

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पर्याप्त प्रतिविम्बित छ । जैविक सन्दर्भले गर्दा मानवीय सापेक्षता उनका आँखामा रहिरहन्छ अनि उनी मान्छेको कुन पक्षसँग साहित्यको के कस्तो सम्वन्ध छ भन्ने साफसँग देख्न सक्छन् । जीवनको यस सापेक्षताले गर्दा प्लेटोका र अझ अगिका अनेक थरी कोलाहलका माझमा पनि मानवमन:-स्थितिसँग कला वा साहित्य सम्बद्ध छ भन्ने उनी ठम्याउन सक्छन् । मूलत: विरेचनसिद्धान्त यही जैविक, मानवीय वा मानसिक दृष्टिको परिणाम हो अनि मान्छेको सहज अनुकरण प्रवृत्ति, परानुकरणको आनन्द तथा सङ्गीत र सुर (ताल) प्रतिको आकर्षणका सन्दर्भमा अनुकरण–सिद्धान्तको स्थापना गर्न उनी पुग्छन् । जीवनसँग कलाको सम्बन्ध खोज्दै उनले अनुकरण–सिद्धान्त प्राप्त गरेका हुन् । भन्न सकिन्छ—पाठकीय वा दर्शकीय अन्तर्हृदयमा पर्ने प्रभावकै सचेततामा वा मानवीय मूल्यकै सन्दर्भमा उनले 'काव्यशास्त्र' को जग बसालेका छन् । अवश्यै कलाकार–साहित्यकारका प्रतिभा, कल्पना वा आत्मानुभूतिको सम्मान राम्ररी उनले गर्न सकेनन्, तैपनि उनको अनुकरण-सिद्धान्त पुन:सृजनको पर्यायवाची बन्न गएको कुरा बिर्सन सकिन्न । पाठकीय प्रभाव र साहित्यिक प्रविधिको जति सूक्ष्म मर्म उनलाई प्राप्त छ, त्यति साहित्यकारको मनस्तलको अवगाहन उनले गर्न सकेका छैनन् । डा. रिचर्डस्मा पनि यस्तै सीमा पाइन्छ । सम्भवत: अरिस्टोटलको वस्तुपरक–वैज्ञानिक दृष्टि नै यसको जिम्मेवार छ । तैपनि जीवनका सन्दर्भमा कलाको ठीक स्थान के हो र कस्तो हुनुपर्छ भन्ने दृष्टि उनले प्राप्त गरेकै अनुभव हुन्छ । मनोभावनात्मक प्रभावकै सन्दर्भमा दु:खान्तकको विवेचना गर्नु, दु:खान्तकका नायकलाई "सदोषता र उत्तरदायित्त्व' का सन्दर्भमा उभ्याउनु अनि विरेचनात्मक प्रभावको अन्वेषण गर्नु उनका जैविक प्रबुद्धताका प्रमाण हुन् ।

अरिस्टोटल अनुगमात्मक सन्दर्भमा साहित्यिक विधा-विधाका मूलभूत प्रविधिहरूसँग सुपरिचित देखापर्छन् । प्रविधिका दृष्टिले विधागत समानता र असमानतासँग पनि उनको परिचय राम्रै देखिन्छ । अतएव साहित्यका रूपतात्त्विक व्याख्याताका रूपमा पनि उनी महत्त्वपूर्ण छन् । कथावस्तुका व्याख्याका क्रममा उनले प्रतिपादन गरेका अन्विति, आङ्गिकता, अपेक्षा र सम्भाव्यताका सिद्धान्तहरू अत्यन्त मार्मिक छन् । अवश्यै अन्विति र आङ्गिकताका सम्बन्धमा प्लेटोले पनि सङ्केत दिएका हुन् तर अरिस्टोटलको प्रतिपादन बढी परिष्कृत-प्रौढ प्रतीत हुन्छ । साथै उनका स्थितिविपर्यय र सदोषतासम्बन्धी दु:खान्तक-सम्बद्ध स्थापनाहरू पनि मार्मिक छन् । दु:खान्तक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा महाकाव्यको सङ्गठन वा प्रविधि पक्ष सम्बन्धी विश्लेषणले गर्दा उनी साहित्यका कतिपय मूलभूत नियमका प्रवर्तक हुन गएका छन् । साहित्यिक विधाको उत्पत्ति, विकास र प्रभाव मात्र होइन; सङ्गठन वा संरचना-प्रविधिका पनि अध्येता अरिस्टोटल साँच्ची नै साहित्यका रूपपरक आचार्य प्रतीत हुन्छन् ।

अरिस्टोटल क्लासिकल चैतन्यका पनि प्रखर प्रवक्ता बन्न गएका छन् । जब उनी कवि वा साहित्यकारका दुई भेदको चर्चा गर्छन्, क्लासिकल र रोमाण्टिक प्रवृत्तिहरूको सीमा रेखा खिचिए झैं अनुभव हुन्छ । मेधावी र भावुकका रूपमा उनको यो वर्गीकरण देखापर्छ । यी दुवैथरी (मेधावी र भावुक) कविमा अनुभूति-सशक्तता र आत्माको संवेदनशीलता भए पनि भिन्नता पनि छन् । भावुक कवि विषयद्वारा अभिभूत र आवेगद्वारा सञ्चालित हुन्छ अनि उन्मादपरक हुन्छ । तर मेधावी कवि अत्यन्त सचेत हुन्छ वा उच्चतम विवेकका नियन्त्रणमा सचेत रूपमा काम गर्छ । मेधावी बहुमुखी रहन्छ भने एकतानता हुन्छ भावुकमा । मेधावी कवि संरचना-प्रवीण हुन्छ भने भावुक कवि अभिभूत र प्रेरित । मेधावीले क्लासिकल र भावुकले रोमाण्टिक प्रवृत्ति बोकेझैं अनुभव हुन्छ ।

साहित्य-विधाका स्वरूप, प्रभाव वा प्रविधिका दृष्टिले पनि अरिस्टोटल तुलना गरिरहन्छन् । त्यति मात्र होइन काव्य-शास्त्रभित्र पनि उनले साहित्यकार वा साहित्य-कृतिको तुलनात्मक विश्लेषण र मूल्याङ्कन बारंबार गरेका छन् । त्यसैले उनलाई तुलनात्मक समालोचना पद्धतिका पनि सशक्त प्रयोगकर्ता भन्न सकिन्छ, यद्यपि छिटपुट प्रयोग उनीभन्दा पहिले पनि नभएको होइन । अनि साहित्यकार वा साहित्यिक कृतिका मूल्य र स्वरूपको व्याख्या ठाउँ-ठाउँमा 'काव्यशास्त्र' भित्रै गर्ने अरिस्टोटल सैद्धान्तिक समालोचनाका साथै प्रयोगात्मक समालोचनाका पनि पारखी देखापर्छन् । तुलनात्मकताका साथै अरस्तु ठाउँ-ठाउँमा निर्णयात्मक टिप्पणी पनि गर्छन् । उनलाई निर्णयात्मक समालोचनाका दृष्टिले पनि सम्झन सकिन्छ । उनी वारंवार मूल्य र महत्त्वका दृष्टिले साहित्यकार र साहित्य-कृतिको विवेचना गरिरहन्छन् । साथै व्याकरण र शब्दशक्तिका दृष्टिले पनि उनको 'काव्यशास्त्र' प्रबुद्ध देखापर्छ ।

अनुगम-पद्धति अरिस्टोटलको प्रबलताको आधार हो भने उनका दुर्बलताको कारण पनि हो । ग्रीक साहित्य मात्रै उनका अगाडि थियो, व्यापक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तुलनात्मक अनुगमका निम्ति सामग्री उनका समक्ष थिएन । अतएव उनी ठाउँ-ठाउँमा सीमित छन् वा चिप्लिएका पनि छन् । तर ग्रीक साहित्यका सन्दर्भमा यति प्रखर हुन सक्नु नै पनि उनको ठूलो वैशिष्ट्य हो । ग्रीक साहित्यले उनका समयसम्म आफ्नो विकासको सीमा पूर्ण नगरिसकेको भए पनि पर्याप्त विकास गरिसकेको थियो अनि ग्रीक जातिको विकास सहज उन्मुक्त रूपमा भएकाले ताजा-तगडा जातीय चैतन्य ग्रीक साहित्यमा प्रस्फुरित-परिष्कृत भइरहेको थियो । फलस्वरूप अरिस्टोटलका अनुगमात्मक निष्कर्ष हिजो र आजका निम्ति पर्याप्त प्रेरणाप्रद र प्रभावशाली छन् । हो, उनको 'काव्यसत्य' यस शताब्दीमा ब्रह्मवाक्य हुन सक्तैन, त्यसमा निकै स्खलनका ठाउँ छन् । तैपनि यस सीमाभित्र पनि शाश्वत-सार्वभौम साहित्य-चैतन्य केही अंशमा प्राप्त गर्नु उनको प्रखर-तीक्ष्ण मेधाशक्तिको प्रतीक हो भन्नै पर्छ । स्वभावतः कुतूहल जन्मन्छ—यति अरस्तुले आजको जस्तो व्यापक सामग्री र विस्तृत तुलनात्मक अवसर पाएका भए उनका निष्कर्ष अरू कति प्रखर–प्रामाणिक हुँदा हुन् !

अरिस्टोटल आफ्ना समक्ष उपलब्ध ग्रीक साहित्यका अनुगमका साथै परम्परा र समकालका प्रश्न र समस्याबाट विशेष रूपमा प्रभावित भएका छन् । यिनै प्रश्न, समस्या र धारणाका खण्डन मण्डनबाटै उनको साहित्य–चैतन्य प्रस्फुरित भएको छ । प्लेटोका आक्रमण र धारणा अनि प्लेटोपूर्वका परिकल्पना-मान्यताका सीमाले अनुगमकारी अरिस्टोटलका दृष्टिलाई केही मात्रामा बाँध्न खोजेका हुन् । अवश्यै यस सीमाबाट उनी पर्याप्त फुत्किन्छन्, तैपनि उनका सत्ययात्राका पखेटा अवश्यै केही-न-केही आहत हुन्छन् । अरू अन्तर्दर्शनभन्दा अनुगमात्मक विश्लेषण र निष्कर्षका बाटामा हिंड्ने आचार्यका रूपमा उनको दृष्टि-सीमा हुनु स्वाभाविकै हो ।

अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को विवेचना-शैली वा प्रतिपादन शुष्क देखापर्छ । प्लेटोका 'सम्वाद' हरूको मनोरम-लोकप्रिय शैली नअँगालेर अरिस्टोटल स्तरीय-शुष्क शैली स्वीकार्छन् । साहित्य-विरोधी वा साहित्य-नियन्त्रक प्लेटो कोमल-रोचक शैली अँगाल्न पुग्नु अनि साहित्यका समर्थक प्रखर आचार्य अरिष्टोटल शुष्क-रुक्ष शैलीका विवेचक हुन जानु अनौठो विडम्बना प्रतीत हुन्छ । अरू उपलब्ध 'काव्यशास्त्र' खण्डित त्रुटित, अविस्तृत, कतिपय ठाउँमा अस्पष्ट, संदिग्ध र कतिपय स्थलमा अगठित पनि प्रतीत हुन्छ । यो शिथिलता अरिस्टोटल जस्ता आचार्यको प्रतिपादन अनुरूप प्रतीत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुँदैन । सम्भवतः वर्तमान 'काव्यशास्त्र' त्रुटित रूपमा उपलब्ध, केवल प्रथम लेखक वा संकेत-सङ्कलन मात्रै हो कि भन्ने अन्दाज विद्वान्हरू गर्छन् । साथै उनका 'अनुकरण' प्रभृति परिभाषिक शब्द पनि भ्रामक र शिथिल देखा पर्छन् । तर शास्त्रीय सन्दर्भ र शब्दावलीका जटिलतावाट प्रशस्त मुक्त 'काव्यशास्त्र' सरल-सुवोध पनि रहेको छ । सम्भवतः समयक्रम र प्राचीनताले मात्रै ठाउँ–ठाउँका भ्रान्ति आएका हुन् । तत्काल प्रचलित शब्द लिई तिनैमा नयाँ तात्पर्य भर्न चाहँदा यस्तो अवस्था आएको हुन सक्छ । अझ उनका 'काव्य-शास्त्र' मा 'विरेचन' जस्तो शीर्षस्थ सिद्धान्तको स्वल्प संकेत मात्र हुनु उत्तर-वर्ती विद्वान् र विद्यार्थीहरूका निम्ति कठिन अनुभव वनेको छ ।

ठाउँ-ठाउँमा अरिस्टोल एकोहोरिएका पनि छन् । उनका 'काव्य-शास्त्र' मा कथावस्तु दुःखान्तक वा अन्यविधाको प्राणतत्त्व वन्छ, विना चरित्र पनि दुःखान्तक हुन सक्नेवारे कल्पना जन्मन्छ, विरेचनमा त्रास र करुणाको सीमाना लाग्छ, सदोषता अपरिहार्य वन्छ, दुःखान्तक सर्वोच्च विधा हुन जान्छ, कसो-कसो समयान्वितिको सूत्रपात हुन्छ र दृश्यविधान नाटकका निम्ति अपरिहार्य रहँदैन । अझ त्यसमा अनुकरण-सिद्धान्त अन्तर्गत पुनः सृजनकै अर्थ लगाए पनि भ्रम र अस्पष्टता बाँकी रहन्छन् अनि प्रतिभा वा कल्पना-तत्त्वको महत्त्व उपेक्षित हुन्छ । सम्भवतः गीति-कविता र रोमाण्टिक साहित्यको वहिष्कार जस्तै-जस्तै हुन जान्छ । सुखान्तकको चर्चा भए-नभए वरावर छ भने महाकाव्यको खास चर्चा नहुनाका साथै यसप्रति राम्रो न्याय हुन सक्तैन । विधाका वर्गीकरणमा पनि सीमा रहन्छ, केही विधाले उपयुक्त स्थान प्राप्त गर्दैनन् । परन्तु उनका यी सबै दुर्बलता 'काव्यशास्त्र' का मात्रै नभएर तात्कालिक सामग्रीका हुन् र त्यसका अनुगमका हुन् । भनूँ, त्यस वेलासम्मको ग्रीक साहित्यकै र ग्रीक सोचाइकै सेरोफेरोमा मूलतः अरिस्टोटल छन्, धेरै टाढा उड्नुपर्ने ठाउँमा उडान गर्न उनी सक्तैनन् ।

अवश्यै अरिस्टोटल ग्रन्थान्तरमा बिम्बनिर्माण-शक्तिका रूपमा कल्पना वा 'फ्याण्टेसिया' को उल्लेख गर्छन्, तैपनि कल्पना वा प्रतिभाभन्दा वस्तुगत रूपमा प्रकृतिको अनुकरणमै जोड दिनु र तन्काएर मात्र पुनः-सृजन अर्थिनुका पनि सीमा छन् । यसलाई प्लेटोपूर्व र प्लेटोमा प्रयुक्त अनुकरण-धारणाकै प्रभाव नाघ्न नसक्नु भन्न सकिन्छ । अर्को दृष्टिले हेर्दा उनका 'काव्यशास्त्र' मा पाइने वस्तुपरकता वा यथार्थको विशेष प्रभावलाई तात्कालिक ग्रीक-चैतन्य वा ज्ञान-विज्ञानका पुनर्निर्धारक अरिस्टोटलका सीमा भन्नुपर्छ । कथावस्तु-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रतिको विशेष ममता पनि ग्रीक नाटककै अनुगमनात्मक प्रभाव हो। साथै शेक्सपियर–डिकेन्सका रचना कथावस्तुका दृष्टिले अझ सुसङ्गठित भएको भए झन् राम्रो हुँदो हो भन्ने तिर्सना बाँकी रहन्छ भने अरिस्टोटल अंशतः अझ पनि सत्य छन्। हो, चरित्रको महत्त्वको अवमूल्यन भने अवश्यै अरिस्टोटलको कमजोरी हो समयान्विति सावधान भएर दिइएको ग्रीक नाटकको अनुगमात्मक सङ्केत मात्रै हो, रूप निर्देशन प्रतीत हुँदैन। महाकाव्यका तुलनामा दुःखान्तक नाटकको महत्त्व देखाउनु मूलतः एकाग्रताप्रतिको समर्थन हो र दृश्य-शक्तिप्रति पूर्व-पश्चिम दुवैतिर प्रचलित व्यापक सहमतिकै एक आवाज हो। यसरी विचार गर्दै जाँदा अरिस्टोटलका कतिपय सीमाको व्याख्या गर्न सकिन्छ तापनि कतिपय सीमा चाहिं अनौठा नै छन्। सम्भवतः सुखान्तकको संक्षिप्त चर्चा, महाकाव्यका तुलनात्मक चर्चा र गीति-कविताका उपेक्षा अनि दृश्यविधानको विवेचनाप्रति विशेष अभिरुचिको अभाव आदि-चाहिं दुःखान्तकको परिष्कृत-प्रौढ माध्यमबाटै साहित्यतत्त्वको दिग्दर्शन दिने चेष्टाको परिणाम झैं देखापर्छ। पाठ्य श्रव्य रूप नै नाटकको मूलरूप हो भन्ने अरिस्टोटल–धारणा अवश्यै विभ्रान्त छ, किनभने दृश्य रूप नै नाटकको विशिष्टता हो। अरिस्टोटलले श्रव्य रूपमै नाटकको मूल्य देखाई रङ्गमञ्च विधानको चर्चा नगर्नु खट्कँदो अनुभव हुन्छ। 'रिचर्डस् तृतीय' जस्ता दुर्जन वा राम-सीताको त्रासदीय दुःखान्तकताको व्याख्याका दृष्टिले सीमित भए पनि नायकको 'सदोषता' को स्थापनाले पर्याप्त अंश आत्मसात् गरेको छ।

एटकिन्स विरेचनात्मक प्रभावमा केन्द्रित दुःखान्तक–व्याख्या दिएर अरिस्टोटलले मान्छेलाई ब्रह्माण्डका सन्दर्भमा हेर्ने र नियतिको व्याख्या गर्ने अनि चित्तविस्तार, जीवनका त्रास–करुणाभन्दा अन्य व्यापकतासँगको अवगाहन र सहनशीलता आदि उद्देश्य नदिएको अनुभव गर्छन्। एटकिन्स दुःखान्तको प्रभाव विरेचनात्मक मनःशान्ति मात्रै होइन भन्दै अरिस्टोटलका सीमा देखाउँछन्। एटकिन्सका यी भनाइमा सत्यको पर्याप्त आभास पाइन्छ। तैपनि रिचर्डस् जस्ता आधुनिक समालोचक पनि अन्तर्वृत्तिको समन्जनकै विरेचन-स्तरमा साहित्य मूल्य देख्छन् भने अरिस्टोटल सक्षम नै प्रतीत हुन्छन्। अझ त्रास–करुणा जस्ता कटु मनोभाव वा करुणरसको आनन्दात्मकताको प्रश्नको समाधान विरेचनको मुक्त–मनोदशाले प्रस्तुत गरेको कुरा पनि बिर्सन सकिन्न। तैपनि एटकिन्स, ब्राडले वा डा. नगेन्द्रले औंल्याए झैं दुःखान्तकले त्रास–करुणा-अतिरिक्त मनोवृत्तिको पनि समन्जन गर्न सक्छ भने अरि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्टोटलको सीमा रहिरहन्छ । अवश्यै विरेचनात्मक भूमिकाका निम्ति अरि-स्टोटल-रिचर्डस्‌ले औंल्याए झैं त्रास-करुणाका विपरीततम प्रवृत्तिहरू उच्चतम स्थिति हुन सक्छन् तैपनि त्यसभन्दा विस्तृतिको अस्वीकार चाहिं उनको दृष्टि सीमा नै रहन जान्छ ।

अरिस्टोटल छन्दलाई मूल काव्यतत्त्व मान्दैनन् । अवश्यै उनका लागि कवि साहित्यकारकै संज्ञा हो र साहित्यकै पर्याय हो काव्य । दुःखा-न्तकको समूहगानमा भने उनले छन्दको विशेष महत्त्व स्वीकारेका छन् । क्रमशः एक वृत्तात्मक र बहुवृत्तात्मक रूपमा महाकाव्य र दुःखान्तकको विभेद पनि उनको 'काव्य-शास्त्र'ले देखाएको छ । साहित्य-चैतन्यका रूपमा उनी संगीत र सुर (ताल) लाई पनि स्वीकार गर्छन् । प्रयोगमा गएर छन्दलाई मान्यता दिनु अनि छन्द साहित्य वा कविताको मूलतत्त्व होइन भन्नु पनि एक अन्तर्विरोध झैं देखापर्छ । अवश्यै वैद्यक ग्रन्थ पनि छन्दमा हुन सक्ने भएकाले छन्द काव्यको मूलतत्त्व रहँदा अतिव्याप्ति हुन सक्छ अनि प्लेटोका र अरूका सुन्दर गद्य पनि काव्य वा साहित्य नै हुन् । तर उनले जति साहित्यविधाको चर्चा गरेका छन् त्यहाँ अनिवार्य रूपमा छन्दको उल्लेख गरेका छन् । यस अन्तर्विरोधको परिहार के हो ? सम्भवतः अरस्तु ग्रीक साहित्य–विधाको अनुगम गर्दै देखिएअनुसार छन्द देखाइदिन्छन् तथा प्रयोग-परंपरा भएकाले विधा-चर्चामा छन्दको उल्लेख गर्छन् । तर छन्द साहित्यको मूलतत्त्व होइन भन्ने उनको बुझ साहित्यको मूल विवेचनामा व्यक्तिएको हो । अनि छन्दकै आधारमा साहित्य–वर्गीकरण गर्ने तात्कालिक परिपाटी भएकोमा त्यो उनले नरुचाएको पनि हुन सक्छ । सूक्ष्म दृष्टिले हेर्दा साहित्य तत्त्वका सन्दर्भमा छन्द अपरिहार्य तत्त्व देखिन्न र अरस्तु ठीकै भन्छन् जस्तो लाग्छ । सबै ग्रीक साहित्य–विधामा देखिएकाले उनी ती विधाको चर्चा गर्दा छन्दको, उल्लेख गर्छन्, अनुगमका रूपमा यो पनि ठीकै छ । तर कविताका निम्ति पनि अपरिहार्य कि ? अन्तर्विरोध नै अरिस्टोटलको उत्तर बन्न जान्छ । यस अन्तर्विरोधले सबैलाई विस्मित पारेको छ । एटकिन्स यस अन्तर्विरोधबाट उद्‌विग्न देखापर्छन्, साथै कविताका निम्ति पनि छन्द अपरिहार्य नठानिएको अंशसँग एटकिन्स असन्तुष्ट रहेका छन् ।

अरिस्टोटलका 'काव्य शास्त्र' मा गलत व्याख्या वा मनोमानी आशय उमार्न सकिने संदिग्धता रहनु यस उच्च कृतिको साह्रै ठूलो कमजोरी हो । अझ तथ्य-अनुगम र सामान्यीकरणबाट प्राप्त निष्कर्षले नियमको रूप

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लिन जानु र अरिस्टोटलका 'काव्य शास्त्र'का ती नियम प्राचीन रोममा अनि पुनर्जागरण र नव्य-क्लासिकल युगमा ब्रह्मवाक्य बन्न जानु अनौठो कुप्रभाव हो। यस्तो अन्धानुसरणले अरिस्टोटलको अनुगमात्मक पद्धतिकै बदनामी गरिदिएको छ। सम्भवत: त्यसैले निष्कर्ष-नियम हुनु 'काव्य शास्त्र' को महत्तम उपलब्धिका साथै ठूलो कमजोरी पनि हो। नियम हुनुले नियमानुसारणलाई प्रोत्साहन दिइहाल्छ।

एटकिन्सका भनाइअनुसार काव्य वा साहित्य अरिस्टोटलका निम्ति ज्ञानका साथै कला पनि हो अर्थात् साहित्यमा सचेतता मात्र पर्याप्त छैन, साधना पनि उत्तिकै आवश्यक छ। अतएव अरिस्टोटलका दृष्टिमा साहित्य प्रेरणाप्रतिभाको प्रसूति भएर पनि प्रशिक्षण र अभ्यास वा साधनाको वस्तु पनि हो। यसरी 'काव्य शास्त्र' मा चर्चित कलात्मक प्रविधि र नियम पनि साधनाका निम्ति महत्त्वपूर्ण हुन जान्छन्। अरिस्टोटलको 'प्रतिभा-साधनाको' द्वंध धारणा सारभूत छ तापनि साधनाका निर्दिष्ट पथका रूपमा विधागत प्रविधि-नियमका निष्कर्ष ब्रह्मवाक्य बन्न गएका छन् अनि सम्भवत: प्रविधि र नियमको पालन गरेर विना प्रतिभा-साधनाबाटै साहित्यकार हुन सकिन्छ भन्ने भ्रान्तिको सृष्टि 'काव्यशास्त्र' ले गर्न सक्छ र प्रशस्तै गरेको पनि छ। यसलाई नव-नव प्रविधि-विकासका सम्भावनाका निम्ति तगारो हुनाका साथै मूढ शिल्प-अनुकरणको धन्दा पनि 'काव्यशास्त्र' का आधारमा चल्न गएकोले नियम-परायण (तात्कालिक तथ्यको वैज्ञानिक अनुगमबाटै भए पनि) अरिस्टोटलको सीमा भन्नुपर्छ। एटकिन्स स्वीकार गर्दछन्— अरस्तु अनुकरणवादी भएर पनि प्रतिभाको महत्त्व मान्छन्। 'वाग्मिता शास्त्र' मा एक ठाउँमा अरिस्टोटलले भनेका छन्– 'कविता कुनै प्रेरित वस्तु हो।' तैपनि 'काव्य शास्त्र' जस्तो प्रखर ग्रन्थको अनुगमात्मकताले उत्तरवर्ती लेखकलाई ग्रीक साहित्य-ढाँचातिर प्रेरित गऱ्यो भने अर्कोतिर त्यस अनुगमबाट लिइएका निष्कर्ष-नियमले पनि प्रविधि-अनुकरणको मार्गतिर उत्तरवर्त्ती साहित्यकारहरूलाई प्रोत्साहित गराए। नव-क्लासिक युगको अनुकरण-धारणा र साहित्य-प्रयोग नै यसका विशेष दु:खद उदाहरण हुन्। हुन त अरिस्टोटलले स्पष्टै भनेका पनि छन्– 'कविको आँखा वस्तुनिष्ठ हुनुपर्छ, वर्णन गर्दा त्यसको अन्तर्दर्शन प्राप्त गरेको हुनुपर्छ र उसले व्यक्ताउन चाहेको मनोवेग उसले अनुभव गर्नुपर्छ। तर होरेसले प्रथम दुई बुँदा मात्रै अँगाले अनि आधुनिक युगमा मात्र तेस्रो बुँदा पनि पुनर्जीवित हुन गएको छ। यसबाट के

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्पष्टै देखिन्छ भने अरिस्टोटलले शिल्प वा प्रविधिको पालनलाई शीर्षस्थ महत्त्व दिएका छैनन् तापनि होरेसदेखि ब्व्याइल्यू पोपसम्मका मान्यता र प्रवृत्ति अरिस्टोटलकै नियम-पालक बन्न गएका चाहिं पक्कै हुन् । यसलाई मूलतः उत्तरवर्ती युगकै कमजोरी भन्न सकिन्छ र उपर्युक्त वस्तु-निष्ठता, अन्तर्दर्शन र अनुभूति तीनवटै नलिई शिल्प-प्रविधिकै बाह्य ढाँचा मात्र अँगाल्नु नियम-पालककै कमजोरी हो, तैपनि नियमात्मक हुनु अंशतः 'काव्य शास्त्र' को पनि सीमा हो ।

ईशापूर्व चारौं शताब्दीदेखि ईशाको अठारौं शताब्दीसम्म अरिस्टोटल काव्य शास्त्रका क्षेत्रमा एकच्छत्र सम्राट् नै रहेका छन् । यी बाईस शताब्दीमा पश्चिममा उनकै टक्करको कुनै समालोचक वा काव्यशास्त्रीय आचार्य देखापरेन अनि उनको 'काव्यशास्त्र' साहित्यको प्राचीन धर्मग्रन्थ जस्तै रह्यो । प्राचीन रोमका होरेस-क्विण्टिलियन वा नव-जागृत यूरोपका मुख्य-समालोचकहरू मूलतः उनकै छायामा रहे । निश्चय नै रोमाण्टिक अभियानका क्रममा उनका एक-छत्रता र साहित्य-निर्देशकता कुण्ठित हुन्छन्, तैपनि फेरि उनबाट निकै प्रभावित हुँदै माथ्यू अर्नोल्ड प्रभृति आलोचक देखापर्छन् । साहित्य-सृजनाका निर्देशकका रूपमा उनको महत्त्व कम भइसकेको छ आज, तैपनि समालोचकहरुका आदि गुरुका रूपमा उनको महिमा विलाएको छैन । उनको ऐतिहासिक महत्त्व वा प्रथम प्रखर साहित्य- विश्लेषक हुनुको महिमा त कहिल्यै धमिलिने पनि छैन । साथै बीसौं शताब्दीका रिचर्डस् उनीसँग भेट गर्न पुग्छन् र संयुक्तराज्य अमेरिकामा हालसाल सिकागो-संप्रदाय नव-अरिष्टोटलवादमा विश्वास गर्छ भने उनी समसामयिक समालोचनमा पनि जिउँदै देखापर्छन् । अझ उनी हिन्दुस्तान र नेपालको समालोचना-सिद्धान्त-चर्चालाई छुन र प्रभावित पार्न आइपुग्छन् भने उनका कतिपय स्थापना पूर्ण र कतिपय स्थापना आंशिक रूपमा शाश्वत महत्त्वका रहेछन् भन्ने कुरा स्वतः सिद्ध हुन्छ । साथै उनले भने जस्तै-जस्तै 'सुनिर्मित नाटक' १९ सौं शताब्दीसम्मै शेष थिए र बर्नाड शाको विद्रोही नाटचकलामा पनि 'सुनिर्मित नाटचकला' आंशिक रूपमा रहन्छ अनि हेनरिक इब्सनको आधुनिक भनिने नाटचकलामा पनि कथाबन्ध र अन्वितिपालन भएको पाइन्छ भने उनको शाश्वतता स्पष्टिन आउँछ । यसरी हेर्दा १७ रौं र १८रौं शताब्दीका नव- क्लासिकल नाटकपछि पनि अरिस्टोटल पाश्चात्य नाटचकलामा धेरथोर प्रभावशाली छन् । अत्याधुनिक नाटचकला उनका नियम-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निष्कर्षभन्दा पर्याप्त भिन्न छ, तैपनि उनका केही नाट्य स्थापना नाट्य-विवेचनाका आधारभूत मान्यताका दृष्टिले अझै स्पृहणीय देखा पर्छन्, पूरै वा आंशिक रूपमा। विशेषत: रूपतात्त्विक समालोचना-संप्रदायमा उनको प्रत्यक्ष प्रभाव अझै बाँकी छ र रहनेछ।

वस्तुत: अरिस्टोटलको साहित्य-मान्यता अनुगमात्मक भए पनि उनीभन्दा पछिका युगका सन्दर्भमा पनि प्रभावशाली रहेको छ। ग्रीक साहित्य (अनुगम्य) को ताजापन र सजीवता अनि प्रौढ प्रविधिको सामीप्य पाएकाले अनुगममार्गी अरिस्टोटल यहाँ-उहाँका वा उहिल्यै, अहिले र भविष्यका साहित्य-विवेचनामा पनि सहयोगी नै रहने अवस्था देखा पर्छ। निश्चय नै अरस्तुका समाधान, नियम र निर्देश आज वा भोलिका निम्ति सर्वत: स्वीकार्य नहुन सक्छन्, तैपनि साहित्यका मूलभूत र शाश्वत समस्या उठाइएको हुनाले उनको 'काव्यशास्त्र' को सहयोगी भूमिका सदा अप्रतिहत रहने कुरा स्पष्टै छ। आजभन्दा ३५-४० वर्ष पहिले लेखिए पनि अझै ताजा पङ्क्तिहरू (एटकिन्स; 'क्रिटिसिज्म इन् एण्टिक्विटी' का ५-६ पङ्क्ति) उद्धरण गर्दै म यस अरिस्टोटल-चर्चाको उपसंहार गर्न चाहन्छु:—

"समालोचनाका इतिहासमा यस ('काव्यशास्त्र') को निर्विवाद र मूलभूत महत्त्व छ। यो अकाट्य निर्देशक पनि होइन, प्राचीनीभूत पाठ्य-पुस्तक पनि होइन, बरु दृष्टिकोणको चौडाइ र निर्णयको स्वस्थता अनि कलाका रहस्यहरूको मर्मभेदी तीक्ष्ण दृष्टिका लागि यो कृति प्रतियोगिविहीन छ।"

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड २: परिच्छेद १

मध्ययुग

होरेस

अरिष्टोटलको मृत्युसँगसँगै ग्रीक कला र साहित्यको ह्रास–युग सुरु हुन्छ । होमर युग वा होमर, सोफोक्लिज, एस्किलिस र युरिपाइडिसका सापेक्षतामा महत्त्वपूर्ण रचना उत्तरवर्ती ग्रीसमा लेखिन सकेन । विधागत अध्ययन केही मात्रामा भयो, व्याकरण–वक्तृता आदिको परिचर्चा रहिरह्यो, होमरका महाकाव्य र नाटकहरूको सम्पादन-क्रम चलिरह्यो, तैपनि समालोचना–सिद्धान्तको खास विकास भएन । पुराना सामग्रीका लोपबाट हो अथवा समालोचनात्मक गतिविधि नै त्यस वेला टाक्सिएर हो कुन्नि ! भनूँ, अरिस्टोटलभन्दा एक इञ्च पनि पर समालोचनात्मकता अगि सरेको साक्ष्य ईशापूर्व ग्रीसको विद्वत्ताको इतिहासले दिंदैन । बरु विस्तार–विस्तार साम्राज्यशक्तिसँगै ज्ञानको उज्यालो पनि ग्रीसबाट रोमतिर सर्न थाल्छ । यसरी पाश्चात्य सभ्यता ग्रीसको प्राचीनता पछि ग्रीको–रोमन परंपरामा परिणत हुन जान्छ । ८५ ई. पू. मा अरिस्टोटलका रचना रोम पुग्छन् ।

पश्चिमी साहित्यका इतिहासमा महाकाव्य–क्रममा होमर पछि रोममा ल्याटिन भाषा अँगाल्दै भर्जिल आउँछन् । होमरीय महाकाव्य 'इलियड' कै परंपरामा भर्जिलको 'एनियड' आउँछ भने होरेस (क्विण्टस होरेसियस फ्लेकस) अरिष्टोटलका समालोचनात्मक धारामा देखापर्छन् उनी आफैं विशिष्ट साहित्यकार थिए, साहित्य–द्रष्टा पनि थिए ।

यूरोपका पुनर्जागरण-कालमा होरेसको 'काव्यशास्त्र'ले प्रभावकारी रूपमा भूमिका खेल्छ । मध्यकालका महाकवि दांतेले पनि होरेसको महिमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गाएथे, नव-क्लसिकल युगमा होरेस काव्यशास्त्रका प्रेरणदायी नक्षत्रकै रूपमा प्रतिष्ठित छन् । नव-क्लासिक मान्यता फ्रान्समै विकसित-प्रौढ बन्दछ भने यसका केन्द्रीय व्यक्तित्व ब्वाइल्यू होरेसप्रति नतमस्तक छन् । अंग्रेजी नव-क्लासिक युगका चरमोत्कर्ष पोप हुन् भने उनी पनि होरेसप्रति भक्तिप्रणत छन् ।

होरेसको मूलभूत समालोचना-कृति 'आर्स पोइटिका' वा काव्यशास्त्र हो । यसको नामकरण पनि अरिस्टोटलकै 'पोइटिक्स' (काव्यशास्त्र) जस्तो छ । वाग्मिता वा वक्तृताका सम्बन्धमा रोमन सिसेरो जसरी बोल्छन्, त्यसको प्रतिच्छाया पनि वहन गर्ने 'आर्स पोइटिका' श्रृङ्खलावद्ध रचना हो । तैपनि यस कृतिलाई तीन खण्डमा बाँडेर हेर्न सकिन्छ ।

पहिलो खण्डमा विषय-वस्तुको चर्चा छ, दोस्रो खण्डमा कविताको शिल्पको स्थापना वा तत्सम्बधी नियम-विधान छ र तेस्रो खण्डमा कविका योग्यता, दायित्व र आस्थाका सम्बन्धमा निर्देश भेटिन्छ । यसरी 'आर्स पोइटिका, 'पोइसक, पोइमा र पोइटा' मा विभक्त भएको देखिन्छ । तर यसको चर्चा थाल्नुभन्दा पहिले होरेसकै प्रारम्भिक रचना 'सेटायर' वा 'व्यङ्ग्य' र 'इपिष्टल' (पत्र) हरूतिर फर्किनु वेश होला ।

'व्यङ्ग्य' मा होरेस व्यङ्ग्यकवि लुसिलिअसलाई व्यङ्ग्य कविताका जन्मदाता सम्झन्छन्, यसमा उनी ग्रीक सुखान्तक (कमेडी) का उत्तराधिकारी रोमन प्रतिभाका रूपमा लुसिलिअसको चर्चा गर्छन् । परिष्कारसिद्धान्त, व्यङ्ग्यमा अन्तर्निहित प्रहसनात्मक सुधारक्षमता, व्यङ्ग्यको स्तरीयता आदि सम्बन्धी धारणा यहाँ छन् । फ्लोरेसलाई पत्रमा होरेस कविको शिल्प-साधना हेर्दा-पढ्दा सहज क्रीडा जस्तो हुनुपर्छ भन्छन् । अगस्टसलाई पत्रमा होरेस काव्य-सिद्धान्तका दृष्टिले केही प्रौढताका साथ देखा पर्छन् । कुन कवि प्राचीन हो र कुन होइन भनेर विभाजन-रेखा खिच्नु कठिन छ भन्ने कुरा देखाउँदै होरेस युगका आधारमा मूल्यको निर्धारण गर्नु ठीक सम्झन्नन्, किनभने प्रत्येक नयाँ कुरा पुरानो हुन्छ । तात्कालिक रोममा कविताका निम्ति उत्साहपूर्ण वातावरण भएकाले यस प्रतिभाको चहल-पहललाई ठीक दिशानिर्देशन दिन होरेस महिमामय ग्रीक उपलब्धिको डोरेटो अनुसरण गर्नु ठीक देख्छन् । भनिन्छ— वन्दी 'ग्रीसले आफ्नो भीषण विजेतालाई नै वन्दी बनायो ।' रोमन विजयपछि पनि पराजित ग्रीस कला र सभ्यताका दृष्टिले रोमको आत्मालाई प्रभावित गर्न पुग्छ । होरेस यही स्पन्दनमा ग्रीक प्रभावको आमन्त्रण गर्छन्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आफ्नो 'अगस्टसलाई पत्र' मा। वास्तवमा पश्चिमी साहित्यमा होरेसको सबभन्दा विशिष्ट प्रभाव यसै धारणाले गर्दा परेको छ।

'आर्स पोइटिका' वा 'काव्यशास्त्र' पनि 'इपिष्टल' वा पत्र नै हो, मूलतः 'पिससलाई पत्र' भनिएको। इपिष्टलको सामान्य अर्थ पत्र हुन्छ। कुनै गम्भीर वा महत्त्वपूर्ण कुरा 'इपिष्टल' का रूपमा लेख्ने रोमन परम्परा पाइन्छ। तर क्विण्टिलियनले यसलाई 'आर्स पोइटिका' का रूपमा उल्लेख गरेको भेटिन्छ। आर्स-शास्त्र र पोइटिका=काव्यको; अर्थात् आर्स पोइटिका =काव्यशास्त्र। यो 'काव्यशास्त्र' मूलतः कवितागत औचित्यसँग सम्बद्ध छ। साधारणतः विशृङ्खल देखा परे पनि होरेसका 'काव्यशास्त्र' मा आन्तरिक शृङ्खलताको आभास पाइन्छ।

होरेस नाटकका सम्बन्धमा अरिस्टोटल कैं प्रकृति वा 'जीवनको' 'अनुकरण' को सिद्धान्त स्वीकार्दै नाटककारलाई जीवन र यसका आचारतिर हेर्न आह्वान गर्छन्। परन्तु उनी कविताका निम्ति आविष्कारको प्रक्रिया अँगाल्छन्। दिव्य-प्रेरणाका सिद्धान्तमा आस्था राख्दै उनी कवितालाई स्वीकार गर्छन् तर प्रेरणाका नाममा अनियन्त्रित स्वेच्छाचारको समर्थन उनले नगरेको देखिन्छ।

होरेसको एउटा कथन उखान जस्तो बनेको छ। उनी भन्छन्—'कविताले मनोरञ्जन वा प्रशिक्षण वा दुबै कुरा प्रदान गर्नुपर्छ।' जहाँसम्म कविताको प्रशिक्षणात्मक भूमिकाको कुरा छ, कवि जगत्-जीवनको सत्यसँग परिचित हुनुपर्छ। भन्नूं, सामाजिक-वैयक्तिक जीवनका यथार्थलाई उसले प्रस्तुत गर्नुपर्छ; प्रशिक्षणका दृष्टिले संक्षिप्तता कवितामा हुनुपर्छ, मनोरञ्जनका निम्ति सत्यसँगै टाढिनुचाहिं हुँदैन; छताछुल्ल अनियन्त्रित कल्पनाद्वारा कवि नबगोस्, सन्तुलित होस्। त्यसैले होरेस व्यावहारिक पनि छन्, साहित्यसत्यको मर्म पनि बुझ्छन्। उनी भन्छन्—'पाठकलाई एक साथ आनन्द र शिक्षा दिंदै कवि मधुरलाई उपयोगीसँग मिसाइदिन्छ र शिक्षा दिंदै जन–समान्यको स्वीकृति प्राप्त गर्छ।' यसरी होरेसका दृष्टिमा उच्च कवि दुबै कुरा (मनोरञ्जन र शिक्षण) प्रदान गर्छ। होरेस हामीकहाँ 'कान्तासम्मित उपदेशका निम्ति काव्य' भनिए कैं 'आर्स पोइटिका' वा काव्यशास्त्रमा देखापर्छन्। रमणीयता र उपयोगिताका सहकारितामा उनी कविता-कलाको विवेचना गरिरहेका छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

होरेस प्रत्येक साहित्यिक विधाका सम्बन्धमा नियम दिँदै जान्छन् । परन्तु उनले अरिष्टोटलकै परम्परामा नाटकको विशेष चर्चा गरेका छन् र ग्रीक-प्रयोगका आधारमा होरेस साहित्यिक नियम बनाउँदै जान्छन् । विस्तारमा यी नियमहरूको चर्चा गर्नु त्यति आवश्यक छैन ।

होरेसको मूलभूत अनुशासन चाहिं औचित्य वा सङ्गतिको सिद्धान्त हो र यसको चर्चा आवश्यक छ । सिसेरोले गद्य वा वक्तृता (रेटोरिक्स) मा गरे जस्तै होरेस कवितामा यस सङ्गति वा औचित्यको सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्छन् । वास्तवमा होरेसका 'काव्यशास्त्र' मा जहाँतहीं औचित्य-सिद्धान्तको अन्तर्गुञ्जन वा अन्तर्मुखी कलकल सुनिन्छ । वास्तवमा औचित्य प्रबन्ध-रचना (सिङ्गो कृति) मा मात्र होइन, यसका अंश-अंश वा खण्ड खण्डमा पनि हुनुपर्छ । साथ-साथै होरेसको औचित्य-मान्यता विषयवस्तुको छनोट, त्यसको रूपविधान, चरित्राङ्कन, पद-पदावली, छन्द, विधागत मर्यादा आदि कविता-सर्वाङ्गीणता-सँग सम्वन्धित छ, जैविक वा वानस्पत्य संरचनामा प्रकृति समन्वित-सङ्गत देखापरे जस्तै कलाकृतिमा पनि औचित्य वा सङ्गति रहनुपर्ने कुरा होरेस ठान्छन् । प्लेटोवाट प्रभावित भए भैं होरेस भन्छन्—"त्यस रचनामा त्यस ठाउँ वा समयमा जे उपयुक्त छ त्यही भनिनुपर्छ; बढी हुनु वा नपुग्नु भएर अनौचित्यको आभास हुनुहुन्न अन्यथा रचना बिरामीका सपनाका राक्षसीय परिकल्प जस्तै हुनेछ ।" होरेसको यो औचित्य-मान्यता पूर्वीय औचित्य सिद्धान्त वा रीतिवादसँग पनि नजीक छ ।

शिल्पका सम्बन्धमा पनि होरेसको खास दृष्टिकोण छ । होरेस परिष्कृत, परिनिष्ठित र परिमार्जित कला-कृतिका पक्षमा छन् । यसैले उनी शिल्पसाधनामा जोड दिन्छन् । असङ्गतिका निम्ति नहिच्किचाई कविले आत्म-मीमांसा गर्नु उनी आवश्यक देख्छन् अनि जे सुन्यो त्यही ह्वाह्वार्ती लेख्नु तारीफलायक ठान्दैनन् । यसरी उनी कवितात्मक भव्यतामा विश्वास गर्छन् । होरेस व्यावहारिक ढङ्गले भन्छन्– लेखनासाथ प्रकाशित गर्न हतारिनु हुन्न । तर ज्यादा रँगरोगन लगाउन र परिष्कृति गर्न खोज्दा आउने आपत्तिसँग पनि होरेस परिचित छन्; त्यस अवस्थामा कलाकृति भद्दा बन्न भन्छन्—"चोखो कलाकारिता भएन भने परिष्कार खोज्दा-खोज्दै कवि कसाई जस्तै गम्भीर हत्या गर्न पुग्छ ।" यसवाट के स्पष्ट हुन्छ भने होरेस शिल्पवादी भएर पनि शिल्पगत अतिभार र कृत्रिमता मन पराउँदैनन् । उनका दृष्टिमा मूलतः अनुभूतिगत निष्ठा हुनुपर्छ, त्यसका अभावमा तोडमरोड मात्रै हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वास्तवमा होरेस 'क्लासिक्सवादी छन् । उनी पुराना (विशेषतः ग्रीक) परंपरामा विश्वास गर्छन् । ग्रीक–साहित्यकै मोडेल वा नमूनामा उनी रोमन साहित्यको विकास हुनु राम्रो ठान्छन् । त्यसैले उनी भन्छन्— "होमरका रचना तिम्रा अध्ययन र तिम्रा आनन्द बनून, दिनमा ती रचनाहरू पढ र रातमा तिनकै ध्यान गर ।" यसरी के स्पष्ट हुन्छ भने होरेसको महत्त्व समालोचनाका सैद्धान्तिक इतिहासमा त्यति ठूलो छैन तापनि अरिस्टोटल पछिका इतिहासमा होरेस एउटा सचेत साहित्य–मान्यताका प्रतीक चाहिं हुन् । उनी पुरातनवादी भए पनि वा भविष्यका निम्ति नियमकार भए पनि उनको धारणाले पश्चिमी साहित्यमा खेलेको असाधारण भूमिकाका दृष्टिले होरेस उपेक्षणीय छैनन् । तैपनि सैद्धान्तिक दृष्टिले ठोस मौलिक चिन्तन चाहिं उनले दिन सकेनन् ।

होरेसले के दिए ? कल्पनाको उत्तरङ्ग प्रभावलाई नियमित र अनुशासित पार्न उनले खोजे । उनको अनुशासन र नियमनको आधार ग्रीक साहित्यको प्रयोग थियो अथवा क्लासिक्स् । त्यसैले क्लासिकल मान्यताका संस्थापक हुन् होरेस । नव–क्लासिकल भन्नुको चाहिं अर्थ हुन्छ होरेसको निर्देशको स्वीकार गर्दै ग्रीक रोमन प्राचीन प्रयोगलाई साहित्य सृजनाको व्यावहारिक आदर्श स्वीकार्नु । यसबाट पश्चिमी साहित्य र समालोचनाका इतिहासमा होरेस कति प्रभावकारी बनेका रहेछन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । त्यसैले होरेसले मौलिक रूपमा केही नयाँ सैद्धान्तिक चिन्तन नगरे पनि प्राचीन–प्रयोगलाई आदर्श मान्ने परंपरा रोममा बसालिदिए– त्यही पुरातन ग्रीसको स्वीकार ! त्यस्तै नवक्लासिकल मान्यताका निम्ति पनि होरेसको निर्देश ग्रीक रोमन परंपराकै सन्दर्भमा लागु हुन गयो ।

साहित्यमा नव-नव प्रयोगका पक्षपातीहरू होरेसको प्राचीनता-मोहको भर्त्सना गरेर थाक्तैनन् । प्राचीनका अनुरागीहरू होरेसको वन्दना गरेर अघाएका थिएनन् । त्यसैले होरेसको महिमा आज विवादग्रस्त छ । तैपनि होरेसका कतिपय धारणा उखान र सूक्ति जस्तै बनेका छन् । साहित्यका मनोरञ्जनात्मक-शैक्षिक भूमिकालाई समान महत्त्व दिने होरेस अविस्मरणीय छन् । उत्तरङ्ग कल्पनालाई नियमनको दीक्षा दिने होरेस बिर्सिन नसकिने छन् । प्रतिभा र शिल्पको समन्वयका सम्बन्धमा होरेसले मार्मिक कुरा भनेका छन् । जस्तै—

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

"प्रतिभा वा शिल्पद्वारा कविता विशिष्ट बन्छ भन्ने प्रश्न छ। कुनै एउटै मात्र पर्याप्त छ भन्ने म सम्झन्न। प्रशस्त सहज प्रतिभा पनि चाहिन्छ, शिल्प-साधना पनि चाहिन्छ। प्रत्येकले अर्काको सहयोगको माग गर्छ र यी दुवै परस्पर संपृक्त हुन्छन्।"

युगानुयुगी प्रश्नहरूमा स्पष्ट-सफा समन्वयका पक्षमा होरेस देखापर्छन्। होरेसले समालोचना सिद्धान्तका इतिहासमा मुख्यतः 'औचित्यको सिद्धान्त' दिएका छन्। आजभन्दा दुई हजार वर्ष पुरानो युगमा यत्तिको स्पष्ट दृष्टि दिन सक्नु उनको पुरुषार्थ हो। उनको अनुशासन, नियमन, परंपरा-स्वीकार र औचित्यलाई हाभी बकवास-मूर्खता पनि भन्न सकौंला तर पाश्चात्य समालोचनाका सैद्धान्तिक इतिहासका व्यावहारिक किन्तु सशक्त असामान्य रूपमा भने होरेस देदीप्यमान छन्। उनलाई मन पराउनु वा नपराउनु हाम्रो आफ्ना अभिरुचिभित्रको कुरा हो तर यसबाट होरेसको ऐतिहासिक अस्तित्व चाहिं हराउन सक्दैन।

स्कट जेम्सका दृष्टिमा होरेस अनुदार साहित्य प्रवक्ता हुन्। अतीतमा, ग्रीसमा, प्रयुक्त भइसकेका कुराको अनुसरण गर्नु अवश्यै निरापद छ, यसको सफलता बढी होला। नयाँ मार्गको खोज निरापद छैन, सफलता यहाँ असंदिग्ध छैन। यिनै कारणले होरेस परंपराका पृष्ठपोषक बन्छन् र नवीनताको खतरा लिनु उपयुक्त सम्झन्नन्। त्यसैले स्कट जेम्स होरेसलाई महिमामय ठान्दैनन्।

परन्तु होरेसका प्राचीनता-अनुसरणको अर्थ अनुदारवाद होइन। निश्चय नै रोमकै पुराना कविहरू र समकालीन कविहरूलाई होरेस गुरु थाप्तैनन् र अर्कै दिशातिर ताक्छन्, भनूँ प्राचीन ग्रीसको साहित्यिक उपलब्धितिर उनी उन्मुख हुन्छन् तर अन्ध-अनुसरण गर्नु चाहिं उनको उद्देश्य थिएन बरु कोरा अनुकर्ताहरूको भर्त्सना उनले गरेका छन्। वस्तुतः प्रत्येक प्राचीनता कुनै समय नवीनता हो भन्दै उनी नवीनताका विरोधी पनि देखिन्नन्। साहित्यको आफ्नो एउटा परंपरा हुन्छ भने आज त हामी विश्वजनीन साहित्य-परंपराकै बोध गर्न सक्छौं। तात्कालिक ग्रीस-रोमेली साहित्य परंपराकै सन्दर्भमा प्राचीन उपलब्धि ग्रीसका थियो र त्यसको अनुसरणको आह्वान तात्कालिक होरेसले गरेका थिए। रोमन जीवन र प्रतिभा अनुकूल नै प्राचीन ग्रीसका साहित्यिक उपलब्धिबाट प्रेरणा लिने उनको आशय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

थियो । ग्रीसका महत्तम उपलब्धिबाट होरेसको राष्ट्रिय चेतना लोभिनु अनुदारवाद होइन ।

तैपनि होरेसका काव्यनियममा अनुदारवाद देख्ने स्कट जेम्स पूर्णतः गलत छैनन् । पद्धतिगत अनुसरणका निम्ति ग्रीक साहित्यबाट निगमनात्मक (डिडक्टिभ) नियमहरू लिएर अनुशासन गरे झैं होरेस आफ्नो साहित्य–मान्यता प्रस्तुत गर्छन् । ग्रीक साहित्यबाट प्रेरणा लिएर चुलबुले रोमन साहित्यलाई बृहत्तम क्षितिजतिर हेर्न सिकाउनु ठीक छ तर पद्धतिगत अनुकरणका नियम बाँधिदिने होरेस पछिल्ला नव-क्लासिकल घटनाका सन्दर्भ 'रिस उठ्दा' पनि छन् । स्कट जेम्स शायद यस्तै आक्रोश प्रकट गर्छन् ।

हो, होरेसमा कुनै नयाँ सिद्धान्तको परिकल्पना पाइन्न, त्यहाँ केवल निर्देशन छ । निर्देश-नियमन किन ? त्यसको उत्तर होरेसले दिएका छैनन्, उनी व्यावहारिक छन् । होरेस अरिस्टोटल र ग्रीक साहित्यका आधारमा अनुशासन गर्छन्, परन्तु अलेक्जेण्ड्रिया र रोमका पछिल्ला उपलब्धिहरूलाई चाहिं महत्त्व दिंदैनन् । त्यसैले अर्का विद्वान् एटकिन्सका दृष्टिमा पनि उनी समालोचनाका क्षेत्रमा अरिस्टोटल जस्ता सिद्धान्तकार देखा पर्दैनन् । विस्तृत र शाश्वत सन्दर्भमा होरेस सोच्न सक्तैनन् भन्ने कुरा स्पष्ट छ । उनले साहित्यका नव-नव विकासका सम्भावनालाई आँखा चिम्लिदिएकोमा एटकिन्स पनि प्रसन्न देखिन्नन् । परन्तु एटकिन्स होरेसका सकारात्मक मूल्यहरूलाई पनि बिर्सिंदैनन् । क्लासिकल मान्यताका संस्थापकका रूपमा उनी (होरेस) अविस्मरणीय घटना हुन् । प्राचीनबाट नवीनको सृजना गर्ने उनको अभिलाषा नराम्रो होइन । तर होरेसले प्राचीन चेतनाका सट्टा पद्धतिको अनुशासन गरेर छोडे, यही नै उनको ठूलो कमजोरी हो । ग्रीकहरूले निश्चय नै साहित्यिक परिष्कार प्राप्त गरेका छन्, त्यस परिष्कारलाई प्राप्त गर्ने चेष्टा साह्रै उत्तम हो । तर ग्रीक परिष्कार कुनै पुरानो नमूना वा मोडेलको उपज नभएर स्वतन्त्र सृष्टि-व्यापार थियो । होरेस ग्रीसद्वारा प्रयुक्त साहित्य–पद्धतितिर बढी लहसिए; भनूं, इतिहासका अभिनव परिच्छेद भएर पनि उनी साहित्य रूढिका जन्मदाता भए । सायद यसै अर्थमा स्कट जेम्स उनलाई अनुदार वा कन्जर्वेटिव सम्झन पुग्छन् । एटकिन्स घतलाग्दो टिप्पणी गर्छन्— 'भर्जिल ग्रीक चेतना र पद्धति दुबैको अनुसरण गरेर महान् बने भने होरेसले ग्रीक चेतना भुलिदिएर ग्रीक-पद्धतिकै अनुसरणको शिक्षा दिए ।' तैपनि एटकिन्सका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दृष्टिमा होरेसका केही अविस्मरणीय प्रदानहरू छन्, केही सारभूत अनुशासन पनि छन् । मूलतः उनको 'औचित्य सिद्धान्त' समालोचनाका सैद्धान्तिक परंपरामा एउटा असाधारण उपलब्धि पनि हो । जेम्स वा एटकिन्सलाई परै पन्छाएर सोच्दा पनि होरेसको स्वच्छ स्पष्ट अनुशासनमा पद्धतिगत निर्देशका अतिरिक्त पनि केही शाश्वत-सारभूत धारणाहरू भेटिन्छन् । पूर्णतः उनका मौलिक धारणा नभए पनि कविताका आनन्द-शिक्षासम्बन्धी समन्वित प्रयोजन र सहज प्रतिभा र शिल्पसाधनाको समन्वय जस्ता होरेसेली धारणाहरू कहिल्यै बेलाउँदैनन् । वस्तुतः होरेसका औचित्यसम्बन्धी व्यावहारिक निर्देशन पन्छयाएरै पनि उनको औचित्य-सिद्धान्त अविस्मरणीय छ । पारंपरिक साहित्यको मूल्य-ग्रहणका दृष्टिले पनि क्लासिक्स-पन्थी होरेस महत्त्वपूर्ण छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड २: परिच्छेद २

क्विण्टिलियन

क्विण्टिलियन गद्य-साहित्यको महत्त्वका सम्बन्धमा बोल्ने र छुट्टै साहित्यिक विधाका रूपमा गद्यलाई स्वीकार्ने प्रथम पाश्चिमा समालोचक हुन्। उनका दृष्टिमा गद्य पनि कविता जत्तिकै महिमामय छ। साथ-साथै उनी तुलनात्मक समालोचनाका जन्मदाता पनि हुन्। ग्रीक र रोमन साहित्यका पारखीका रूपमा उनी वारंवार तुलनात्मक समालोचना गर्न पुग्छन्। यस तुलनाका क्रममा उनी कस्तो अनुभव गर्छन् भने सामर्थ्य र उदात्तताका दृष्टिले ल्याटिन भाषा माथि छ। मूलतः क्विण्टिलियन शिल्प र शैलीका कुरा गर्छन्। संरचना वा सङ्गठन प्रस्तुतीकरण, पद्धति, स्पष्टता, संक्षिप्तता, प्रभावात्मकता जस्ता शिल्पात्मक प्रश्नहरूमै उनको ध्यान केन्द्रित छ। त्यसैले तर्क-शक्ति, प्राप्य उत्तेजना र सहानुभूति, हास्य-व्यङ्ग्य र प्रत्युत्पन्न मेधा वा प्रतिभाद्वारा प्राप्त नर्म (विट्) जस्ता हृदय र बुद्धिलाई छोइदिने कुरामा पनि उनी व्यस्त देखा पर्छन्। अत एव साहित्यका प्रविधि-पक्षमा विशेष जोड दिने समालोचकका रूपमा उनको नाम लिन सकिन्छ।

आर. ए. स्कट जेम्स भन्दछन्— 'सम्पूर्ण रोमन समालोचकहरू-मध्ये सबभन्दा सक्षम, परिष्कृत र निर्मल क्विण्टिलियन नै हुन्।" विद्वान्हरू क्विण्टिलियनको' वक्तालाई तालीम' (डे इन्स्टिच्युसन ओरेटरिया) ग्रन्थलाई समालोचनाको इतिहासको युगान्तरकारी रचना सम्झिन खोज्छन्। मूलतः वाग्मिता वा वक्तृता-कलाको प्रभाव क्विण्टिलियनमा छ र शायद त्यसैले उनी सज्जा र सौन्दर्य भएको वा आलङ्कारिक गद्यको कुरा गर्छन्। यस्तो गद्य उनका दृष्टिमा कविता जत्तिकै महत्त्वपूर्ण प्रतीत हुन्छ। एउटा वकीलले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

न्यायाधीशलाई गरेको सम्बोधन जस्तो हुनुपर्छ, त्यस्तै रूपमाव क्विण्टिलियन साहित्यको आदर्श नमूनाको चर्चा गर्छन् ।

लेखन सहज-प्राकृत र अध्ययनरहित हुनुपर्छ भन्नेहरू क्विण्टिलियनका समयमा प्रशस्तै थिए र आज पनि छन् । तर क्विण्टिलियन के भन्न चाहन्छन् भने साह्रै उत्तम प्रतिभालाई पनि उत्तम तरीका वा शिल्पद्वारा नै अत्युत्तम रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । जस्तै सहजगामिनी नदी पनि बीच-बीचमा चट्टानले प्रतिहत भएमा बढ्ता सशक्त रूपमा बहन सक्छे । प्राकृत-प्रतिभा मात्र असल र राम्रो लेखनको निम्ति पर्याप्त छ भनी क्विण्टिलियन ठान्दैनन् । त्यसैले उनी कलात्मक साधना वा सौन्दर्यले अभिव्यक्तिको सशक्तता बिगार्नुको सट्टा थपिदिन्छ भन्छन् । यसरी सहजतावादका विरुद्ध कलावादको स्थापना गर्ने प्रयास क्विण्टिलियनले गरेको अनुभव हुन्छ ।

ईसापश्चात्को प्रथम शताब्दी क्विण्टिलियनको जीवनकाल हो र उनको प्रमुख कार्य-काल यसै शताब्दीको उत्तरार्ध हो । मूलतः शिक्षक भएका क्विण्टिलियन वकालतसँग पनि सम्बन्धित देखिन्छन् । वस्तुतः यो युग रोमन बौद्धिक जीवनमा अन्योलको समय थियो । त्यतिखेर वाग्मिता (वक्तृता) र गद्यशैलीलाई सुधार्ने प्रयास भइरहे पनि सुझाउ र सरसल्लाहहरू नानाथरी थिए र किङ्कर्तव्य विमूढताको वातावरण थियो । यसै समयमा 'वक्तालाई तालीम' (ई. पू. ९३) लेख्तै क्विण्टिलियन आभिजात्यवाद वा 'क्लासिसिज्म' को पुनः स्थापना गर्न उद्यत हुन्छन् । दुई वर्ष लगाएर लेखिएको यस महान् पुस्तकमा क्विण्टिलियन १२ अध्याय प्रस्तुत गर्छन् । यसका ८, ९ र १० अध्यायहरूमा क्विण्टिलियन शैलीका सम्बन्धमा चर्चा गर्छन् । मूलभूत रूपमा यिनै अध्यायहरू समालोचनाका इतिहासमा विशेष उपलब्धिका रूपमा देखा पर्छन् । दसौं अध्यायकै पहिलो परिच्छेदमा उनी साहित्यको इतिहासको कुरा गर्छन् ।

पुराना ग्रीक विचारकहरू झैं क्विण्टिलियन पनि कला, कलाकार र कलाकृति जस्ता तीनै कुरालाई आफ्नो परिप्रेक्ष्यभित्र देख्तछन् । हो, क्विण्टिलियन क्लासिकल-मार्गी छन् । तर उनी क्लासिकल ग्रीकहरूका भनाइलाई ब्रह्मवाक्य सम्झन्नन् र आफ्नो विचारलाई पनि आज्ञास्वरूप ठान्दैनन् । पाठकलाई उनका कुरा सुनेपछि आफ्नो स्वतन्त्र राय बनाउने अधिकार छ भनी उनी ठान्दछन् । यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने उनी आफैं पनि पुराना ग्रीकहरूका भनाइका अन्धभक्त नहुनाका साथै अरूलाई पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आफ्नो अन्ध शिष्य बनाउन चाहँदैनथिए । त्यसैले आप्त–प्रमाणभन्दा उनी प्रकृति, विवेक र अनुभूतिका सत्यहरूका समर्थक देखा पर्छन् ।

सिसेरोको प्रेरणासिद्धान्त वा प्रतिभावादको परिहार गर्दै क्विण्टिलियन प्रतिभाको सर्वोत्तम प्रकाशका निम्ति छन्द, अलङ्कार, शब्दशय्या आदिमा विशेष ध्यान दिन्छन् । उनी विश्लेषणात्मक रूपमा शैलीको अध्ययन गर्छन् । शैलीवादको यो विस्तृत विश्लेषण क्विण्टिलियनको समालोचनात्मक विजय हो । साथसाथै तुलनात्मक समालोचनाका जन्मदाता क्विण्टिलियन निर्णयात्मक समालोचकका रूपमा विशिष्ट छन् । क्विण्टिलियनले बोलेको कुरा मूलतः वक्तृतासँग सम्बद्ध भए पनि सम्पूर्ण गद्य-लेखनसँग पनि त्यसको उत्तिकै सम्बन्ध छ । अझ सम्पूर्ण साहित्यकै कतिपय मर्म पनि यसैबाट क्विण्टिलियन समात्न पुग्छन् भने उनी सैद्धान्तिक समालोचनाका इतिहासका विशिष्ट विद्वान् ठहर्छन् । तैपनि उनको मूल सम्बन्ध साहित्यसँग छैन र वक्तृतासँग छ भन्ने कुरा बिर्सनु हुन्न । अवश्यै उनको निम्ति साहित्य-समालोचना साध्य थिएन बरु वक्तृताका सन्दर्भमा गौण प्रसङ्ग मात्र थियो ।

फलस्वरूप क्विण्टिलियनको तुलनात्मक-निर्णयात्मक समालोचना पनि पूर्ण विकसित छैन भन्नुपर्छ । ग्रीक र ल्याटिन साहित्यको स्वर्णकाल पछि आउने अगष्टस युगका उत्तरवर्ती विद्वान्का नाताले प्रचुर सामग्री उनलाई उपलब्ध रहेको हो तापनि उनको मूल अभिरुचि साहित्य-समालोचना नभएकाले उनको समालोचकीय मेधाको पूर्ण उपयोग भने हुन सकेन जस्तो लाग्छ ।

अर्को कुरा के छ भने उनले आफ्नो व्यावहारिक समालोचनाका क्रममा रोमाण्टिक धारा र तत्त्वप्रति न्याय गर्न सकेका छैनन् । अझ कसो भन्नु राम्रो होला भने उनले रोमाण्टिक धाराप्रति अन्याय गर्नुभन्दा त्यसको उपेक्षा गरे र उपेक्षा गर्नुभन्दा ज्यादा त्यसलाई बिर्सिदिए । सेनोफेन जस्ता लेखकप्रति उनको व्यवहारबाट उपर्युक्त कुरा स्पष्ट हुन्छ र लुक्रेटियस र क्याटलस पनि क्विण्टिलियनको समालोचनाबाट उछिट्टिन्छन् भने उक्त धारणा अझ प्रबल हुन्छ । रोमाण्टिक धारा बग्नुभन्दा पहिलेका रोमाण्टिक अपोलोनियस रोडियसले पनि क्विण्टिलियनका चेतनालाई छुन नसकेको देखिन्छ । स्कट जेम्स यसै आधारमा क्विण्टिलियनको कमजोरी देखाउन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहन्छन् तर उनी यो कमजोरी क्विण्टिलियनको युगकै धारणाकै हो भन्ने सम्झन्छन् । वस्तुतः क्विण्टिलियन आफ्नो अभिरुचिअनुसार ग्रीक–ल्याटिन साहित्यको इतिहासप्रति विहङ्गम दृष्टि दिन्छन् । विहङ्गम दृष्टि र अभिरुचि क्विण्टिलियनका सीमा भएकाले उनका ऐतिहासिक चर्चामा रोमाण्टिक साहित्यकारहरू छुट्नाको रहस्य बुझ्न सकिन्छ ।

निष्कर्षमा तुलनात्मक, ऐतिहासिक र निर्णयात्मक समालोचना; विश्लेषणात्मक शैलीवाद र गद्यवादका उद्धारकका रूपमा क्विण्टिलियन चम्कन्छन् । वस्तुत: नव–क्लासिकल युगमा क्विण्टिलियन होरेस जत्तिकै–जत्तिकै प्रभावशाली रहेको कुरा बिर्सन सकिन्न । स्कट जेम्सका दृष्टिमा पनि अरिस्टोटल र लङ्गिनस (लङ्गाइनस) कै परंपरामा सशक्त समालोचना–स्तम्भका रूपमा रोमन क्विण्टिलियन उभिन्छन् ।

क्विण्टिलियन मूलतः वक्तृतासँग सम्वद्ध रहेको कुरा भनिसकिएको छ । प्रभावात्मकता वा कुनै कुरा हो भनी प्रभावित पार्नु नै वक्तृताको मूलभूत उद्देश्य रहन्छ । फलस्वरूप यस काव्य–श्रव्य प्रक्रियामा तर्कको आविष्कार, त्यसको क्रमवद्ध प्रस्तुतीकरण, उचित शब्दचयन र त्यसको कलात्मक विन्यास नै वक्तृताका तत्त्वहरू हुन्छन् । क्विण्टिलियन पनि आफ्नो 'वक्तालाई तालीम'मा मुख्य रूपमा यसै सीमाभित्र छन् । त्यसैले जब उनी वक्तृता–शैलीको चर्चा गर्छन्, साहित्य–समालोचनाको शैलीपक्षीय विश्लेषण-को प्रश्न उठ्छ । क्विण्टिलियन शैलीवादी र कलावादी देखिनाको पृष्ठभूमि यसै कुराबाट स्पष्टहुन्छ।

यहींनेर आएर अर्थात्, उक्त पुस्तकका ८, ९ र १० अध्यायमै उनी आफ्ना नितान्त मौलिक निर्णय र मान्यताहरू प्रस्तुत गर्छन् । हो, सिसेरो प्रभृति आफ्ना पूर्ववर्तीहरूका सापेक्षतामा उनको मौलिकताको दावा विभ्रान्त देखिन सक्छ, परन्तु आप्त वाक्यलाई प्रमाण नठानी आफ्नै अनुभूति र विवेकलाई मूर्धन्य स्थान दिने क्विण्टिलियनको प्रवृत्ति नै मौलिकताको प्रमाण हो । त्यसैले सिसेरो, होरेस र लन्जाइनसका तुलनामा उनी बढ्ता स्वविवेकमा विश्वास गर्छन् । ग्रीक प्राचीनताका सीमामा नबाँधिई सत्यको प्रकाश आफ्नै चेतनाका सन्दर्भमा उनले खोजेका छन् । क्विण्टिलियन नियम र उपचारका संस्थापक होरेसभन्दा भिन्न छन्, उनी आफ्ना स्थापनालाई निर्देशात्मक रूपमा स्वीकार गर्नै पर्छ भन्ने स्वर निकाल्दैनन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हो; क्विविटलियन आपना स्थापनाद्वारा अरूलाई प्रभावित पार्न चाहन्छन्, परन्तु सत्यको अखण्डनीय दिग्दर्शन आफूले दिन सकेको अहङ्कार गरी आफ्नो अनुकरण गर्ने आग्रह चाहिं गर्दैनन् । क्विण्टिलियनले पूर्ववर्तीहरूभन्दा यही नै मौलिक दृष्टि प्राप्त गरेका छन् ।

उनी बोलिने गद्य (वक्तृता) सँग चासो राख्ता-राख्तै पनि बोलिने र लेखिने गद्यमा अन्तर स्वीकार गर्न चाहन्नन् । यसको फलस्वरूप उनी साहित्यको गद्यविधाको स्वीकार गर्न पुग्छन् । यसै प्रसङ्गमा गद्य-शैलीको कुरा उठ्छ र उनी पूर्वीय काव्य-हेतुको नजीक-नजीक पुगेर शैलीगत विश्लेषण गर्न तम्सन्छन् । उनका दृष्टिमा कलाको मूल भूमि सहज प्रतिभा भए पनि कलाको सर्वोत्तम रूप त्यस सहज-प्रतिभाका परिष्कारबाट मात्रै प्राप्त हुन सक्छ । त्यसैले काव्य–हेतुका सम्बन्धमा उनी भन्छन्— प्रतिभा, कला र अभ्यास जस्ता कुरा (यी तीन वटै कुरा) आवश्यक छन् । उनी प्रतिभा विना कलाकारिताको चहक व्यर्थ छ भन्ने पनि सम्झन्छन् ।

शैलीवादका क्रममा क्विण्टिलियन प्रथमतः एक–एक शब्दको चयन, त्यसपछि पदावली, त्यतैबाट आउने अलङ्कार प्रयोग र अन्त्यमा संरचनाको चर्चा गर्दछन् ।

क्विण्टिलियनको भाषासम्बन्धी धारणा सामान्य जीवनको भाषासँग मितेरी लाउँछ । तर उन्नाईसौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक कवि वर्डस्वर्थले चाहे जस्तो दैनिक जीवनको स्तरमै चाहिं उनी भाषाको सीमांकन गर्न चाहन्नन् । त्यसैले उनको अभिरुचि शब्द-चयनमा छ । कुनै शब्दका तुलनामा कुनै शब्दहरू बढ्ता सक्षम छन् भन्ने उनको विश्वास पाइन्छ । शब्दावली, अलङ्कार र सङ्गठन (संरचना) का सम्बन्धमा क्विण्टिलियनको विश्लेषण अत्यन्त बिस्तृत छ । हाम्रो संक्षिप्त हेराइ यस विस्तृतिसँग कमै सम्बन्ध छ । अर्का अङ्ग्रेजी कवि-समालोचक कलरिजले 'उत्तम शब्दहरू उत्तम क्रममा' हुनु नै शैली स्वीकारे झैं क्विण्टिलियन पनि ठान्छन् जस्तो अनुभव हुन्छ । तर क्विण्टिलियनको शैली भन्नु पदावली मात्र होइन । अरू स्पष्टता, सुन्दरता, नवीनता र सङ्गीतात्मकताका दृष्टिले पदावलीका विवेचनामै पनि उनको शैली-विश्लेषण टुङ्गिन्न । अलङ्कार र संरचनासम्बन्धी प्रशस्त विश्लेषण र सल्लाह दिएर पनि शैलीको इयत्ता पाए जस्तो क्विण्टि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लियन अनुभव गर्दैनन् । होरेस कैं औचित्यको चर्चा गरेर पनि उनी तृप्त भए जस्तो अनुभव हुँदैन । उनी प्रकृतिलाई निर्देशक मात्र अनुरोध गर्छन्, किनभने हाम्रा कलासम्बन्धी हिसाब-कितापभन्दा अरू पनि सौन्दर्य छ र सौन्दर्य प्राप्त गर्नु सुखद सञ्जोगको कुरा हो भन्नेहरूको सङ्ख्या पनि प्रशस्तै छ । जहाँ होरेस प्रकृतिलाई नियमित गर्न सकिन्छ कैं नियमहरू दिंदै जान्छन्, क्विण्टिलियन नियमहरू दिदा-दिंदै पनि प्रकृति नियमित गरेर नभ्याइने छ र कलाका हिसाब-कितापले नभ्याइने सौन्दर्योद्घाटक बाटाहरू छन् भन्ने अनुभव गर्दै आफ्ना पाठकहरूलाई यसप्रति सचेत पार्छन् । सायद यसैले गर्दा रोमन समालोचनाका इतिहासमा उनी होरेसभन्दा महत्त्वपूर्ण बन्न पुगेका छन् ।

नव–क्लासिकल परंपराको सूत्रपात गर्ने होरेसले खास भन्न चाहेको कुरा हो– ग्रीक क्लासिकलको अनुकरण गर्नु नै उत्तम साहित्य–मार्ग हो । तर क्विण्टिलियन राम्रा साहित्यकारकै मात्र र त्यो पनि त्यहाँ भएका खराबको छ्यानपहिचान गरेर मात्र जानकारीपूर्वक अनुकरण गरिनुपर्छ भन्ने विश्वास गर्छन् । अरू व्यक्ति–लेखकले आफ्ना क्षमता र प्रवृत्ति अनुकूल उपयुक्त अनुकरण गर्नु वेस छ; यही क्विण्टिलियनको सल्लाह छ । लेखककै सहज प्रवृत्ति र प्रतिभालाई सहयोग गर्नु नै उनका दृष्टिमा त्यस अनुकरणको वास्तविक उपयोगिता हो र यो अनुकरण पदावली, अलङ्कार वा शैलीको मात्र नभएर अभिव्यक्ति परिपाटीकै पनि अनुकरण हुनुपर्छ । यसरी हेर्दा क्विण्टिलियन लङ्गिनस (लन्जाइन्स) जत्तिकै सशक्त देखा नपरे पनि होरेसका नियमन र यथावत् अनुकरणका निर्देशबाट आउने त्रुटिहरूबाट भने उनी निश्चय नै मुक्त देखिन्छन् । वस्तुको छायाभन्दा मौलिक वस्तु नै राम्रो हुन्छ भन्ने उनले स्पष्ट गरेका छन् । अनुकरण गरे पनि जटिल आन्तरिक शिल्पको अनुकरण हुन नसक्ने कुरा मात्र क्विण्टिलियनको अन्तर्दृष्टिले समातेको होइन, अनुकरण मौलिक जति वेस हुँदैन भन्ने पनि उनको विचार छ । देश, काल र व्यक्ति साहित्यकारका आदर्श र अभिरुचिले गर्दा साहित्यिक प्रवृत्ति बदलिरहने कुरासँग पनि क्विण्टिलियन सचेत छन् । पुरातन प्रतिभाद्वारा खुंदिएकै गोरेटो मात्र शैलीको एक मात्र विकल्प हो भन्ने कुरा उनी मान्दैनन् । त्यसैले उनी भन्छन्––"अरू उपलब्ध हुन सक्ने अभिव्यक्ति–पद्धतिहरू असङ्ख्य छन्; त्यसैले शैलीका सम्बन्धमा आखिरी शब्द (वाक्य) बोल्न सकिन्न ।"

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्विण्टिलियनको परिवेषअनुसार वक्तृताका निम्ति इतिहास र साहित्यको ज्ञान परमावश्यक थियो । त्यसैले 'वक्तालाई तालीम' का दसौं अध्यायका प्रारम्भिक अंशमा उनी पुरानो ग्रीक-ल्याटिन साहित्यको तुलात्मक, निर्णयात्मक र ऐतिहासिक सिंहावलोकन आफ्नो अभिरुचिअनुसार गरिदिन्छन् । एटकिन्स क्विण्टिलियनको यस समालोचनालाई रोमनप्रति विशेष स्नेह, उचनीच, पारंपरिक टिप्पणीद्वारा प्रभावित र अन्तर्दृष्टि नपुगेको ठान्दछन् । स्कट जेम्सको गुनासोको चर्चा गरिएकै छ । तैपनि यी दुवै विद्वान्हरू त्रुटिहरूसँगै तुलनात्मक र निर्णयात्मक समालोचनाका दृष्टिले क्विण्टिलियनको महत्तम उपलब्धिसँग पनि सचेत रहेको पाइन्छ । अझ क्विण्टिलियनले कतै–कतै सामाजिक पृष्ठभूमि र साहित्य–मान्यताको कसी पनि प्रयोग गरेको कुरा एटकिन्स अनुभव गर्छन् । निश्चय नै विविध ढङ्गले ग्रीक–ल्याटिन साहित्य–परंपराको सजीवता र एकान्वयिताको बोध क्विण्टिलियनमा पाइन्छ । बीसौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी कवि-समालोचक टी. एस. इलियटको 'परंपरा र व्यक्तिप्रतिभा' सिद्धान्तका पूर्वप्रयोगका रूपमा पनि यस प्रवृत्तिलाई लिन सकिन्छ ।

ईशाको प्रथम शताब्दीको समालोचनात्मक गतिविधिमा टचाकिट्स् दिमित्रिस् आदि प्रतिभा देखिए पनि यिनीहरू क्विण्टिलियनसँग कुम जोर्न सक्तैनन् । पूर्वाग्रह र अन्धानुकरणबाट मुक्त भई अतीतबाट लाभान्वित हुने र भविष्यलाई वर्तमानका आग्रहले नबाँधिदिने विद्वान्का रूपमा क्विण्टिलियनको शैली–विश्लेषण धेरैजसो व्यावहारिक भएर पनि सैद्धान्तिक मर्मसँग टेढिएको पनि छैन । त्यसैले एटकिन्सका दृष्टिमा पनि उपर्युक्त शैली-विश्लेषण विवेकसंमत र मनोवैज्ञानिक देखा पर्छ ।

क्विण्टिलियन पनि सिसेरो र होरेस जस्तै क्लासिकल मार्गी भए पनि उनका आधार र निष्कर्ष क्लासिकल बन्धनभित्र छैनन् । उनी स्वतन्त्र रूपमा साहित्य-मार्ग खोज्छन् तर निष्कर्ष क्लासिकल हुन्छ । परन्तु उनका क्लासिकल स्थापनामै अन्तिम सत्य समाविष्ट छ भन्ने चाहिं उनी सम्झन्नन् । यही उनको महत्ता हो । तर उनका व्यावहारिक निर्देशहरूलाई हेर्ने हो भने पारंपरिक जडतालाई यी निर्देशहरूले उत्तरवर्ती युगमा प्रोत्साहन दिएनन् भन्न गाह्रो छ । तर नियम–निर्देशका प्रसङ्गमा उनले दिएका सावधानीका सङ्केतहरूको भने निश्चय नै सम्झना गर्नुपर्छ । जे होस्, क्विण्टिलियन क्लासिकल साहित्यका अन्तिम रोमेली प्रवक्ता हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वैयक्तिक तत्त्वहरू (कल्पनात्मकता र भावनात्मकता) साहित्य-सृजनामा प्रभावशाली रहन्छन्। तर यस कुराको उपेक्षा क्विण्टिलियनले गरेको ठानेर पनि एटकिन्स भन्छन्— क्विण्टिलियन "वर्तमान समयमा निम्ति समेत केही कुरा भन्न सक्छन्"

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड २: परिच्छेद ३

लन्जाइनस (लङ्गिनस)

(क) लन्जाइनस तथा उदात्त-सिद्धान्त

लन्जाइनसको भनिएको अधूरो कृतिको नामकै सम्बन्धमा पनि विद्वान्हरूका बीच विवाद छ तापनि साहित्य– समालोचनाका इतिहासकार सेण्टस्वरीको अनुसरण गर्नु निरापद देखिन्छ, सिद्धान्त 'उदात्त सिद्धान्त' नामकरण उपयुक्त नभए पनि प्रचलित नै छ। पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासमा 'पेरि इप्सुस' वा 'उदात्तका सम्बन्धमा' मा 'उदात्त-सिद्धान्त' अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रचनाका रूपमा देखा पर्छ। अरिस्टोटलको 'पोइटिक्स' वा 'काव्य-शास्त्र' पछि 'पेरि इप्सुस' वा 'उदात्त-सिद्धान्त'कै महिमा रहेको छ। तर यसका रचयिताका सम्बन्धमा विद्वान्हरू एकमत छैनन्। परंपरागत मान्यताअनुसार रानी जेनोबियाका अमात्य लन्जाइनेस नै यसका रचयिता हुन्। यसअनुसार उनी ईशाको तेस्रो शताब्दीका विद्वान् प्रतीत हुन्छन्। अर्को मत मानेमा चाहिं लेखकको नाम अज्ञात रहन्छ र रचना-काल ईशाको प्रथम शताब्दी हुन आउँछ। तर स्कट जेम्स जस्ता विद्वान्हरू परंपरागत अनुश्रुतिकै प्रथम मतका पक्षमा रहेको पाइन्छ।

'पेरि इप्सुस' का व्याख्याता र विवेचकहरूमै समालोचक लङ्गिनस वा लन्जाइनस प्रथम रोमाण्टिक हुन् वा क्लासिकल परंपराकै हुन् भन्ने कुरामा गम्भीर मतभेद देखिएको छ। स्कट जेम्सका दृष्टिमा पहिलो रोमाण्टिक समालोचक हुन् लन्जाइनस। तर एटकिन्सका आँखामा उनी क्लासिकल समालोचना–परंपराभित्रै देखा पर्छन्। समालोचनात्मक सिद्धान्तका प्रवृत्तिहरू उनलाई रोमाण्टिक देखाउँछन्; हो, उनी प्रथम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रोमाण्टिक नै हुन् । परन्तु उनी रोमाण्टिक ढङ्गले क्लासिकल परंपराको वन्दना भने निश्चय नै गर्छन् । त्यसैले उनको विश्लेषणमा पनि केही (अझ निकै पनि) क्लासिकल स्पर्श रहिरहेको छ ।

यति हुँदा–हुँदै प्लेटोको रोमाण्टिक अन्तर्दृष्टि लन्जाइनसले प्राप्त गरेको अनुभव हुन्छ । लन्जाइनसको 'उदात्त–सिद्धान्त' आत्मपरक रूपमा साहित्यको धुक्धुकी छाम्न खोज्छ, साहित्य–सृजनामा प्रतिभालाई मूल स्थान दिन्छ र मनोवैज्ञानिक रूपले शिल्प–विवेचना गर्छ भने उनी प्रथम रोमाण्टिक समालोचक हुन् भन्दा कत्ति हिच्किचाउनुपर्दैन । क्लासिक्स् मन पराउनु रोमाण्टिक नहुनुको पर्याय हुन सक्तैन । अन्त्यतः स्कट जेम्स ठीकै भन्छन्–उनी प्रथम रोमाण्टिक समालोचक हुन् ।

प्लोटिनस र लन्जाइनस नव–प्लेटोवादी थिए भन्ने भनाइ स्कट जेम्सको छ । 'सुन्दरका सम्बन्धमा' प्लोटिनस जसरी बोल्छन् त्यसरी बोल्छन् 'उदात्तका सम्बन्धमा' लन्जाइनस । यसबाट के सिद्ध हुन्छ भने यी दुबै प्लेटोलाई नवीन रूपले अध्ययन गर्दथे र त्यस अध्ययनबाट निकै अंशमा प्रभावित थिए । अर्थात् यस युगमा नव–प्लेटोवाद जुर्मराइरहेको थियो । यसैको फलस्वरूप प्लेटोका रोमाण्टिक प्रवृत्ति र सुझाउ पाश्चात्य चिन्तनका इतिहासमा विशेष भूमिका खेल्न थाल्छन् । अरिष्टोटल र प्लेटोका बीचमा प्रवृत्तिगत र दृष्टिगत अन्तर पर्याप्त छ भने प्लेटोवादी आधारशिलामा टेक्ने लन्जाइनस वस्तुवादी र क्लासिकल अरिष्टोटलभन्दा पर्याप्त भिन्न दिशातिर जानु स्वाभाविकै ठहर्छ । प्लेटोका प्रभावमा प्लोटिनस जस्तै-जस्तै गरी लन्जाइनस भन्छन्— "प्रकृतिले प्रारम्भदेखि नै हाम्रा आत्मामा हामी-भन्दा दिव्यतम–महत्तम सम्पूर्ण वस्तुप्रति एउटा अमर अभिलाषा खन्याइ-दिएकी छन् ।"

यसैको फलस्वरूप मान्छे सधैं उच्च, भव्य र दिव्यतिर आकृष्ट भइ-रहन्छ । कला वा साहित्यमा पनि मूलतत्त्व भन्नु यही 'उदात्त' हो भन्ने लन्जाइ-नस सम्झन्छन् । त्यसैले शिक्षा दिनु र प्रसन्नता दिनु नै प्राचीन साहित्य-प्रयोजन रहेको भए पनि लन्जाइनस त्यत्तिकैबाट सन्तुष्ट हुँदैनन् । अझ वक्तृता-कलाको विकास सँगसँगै 'प्रभावित पार्नु' (पर्सु एसन वा हो भनाउनु) पनि साहित्यको प्रयोजन बन्न आउँछ तर लन्जाइनस त्यसलाई पनि अस्वीकार गर्छन् । उनी प्लेटोका मान्यतातिर फर्कंदै पाठक- श्रोताको अन्तरात्मालाई अभिभूत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पार्नु वा अभिप्रेरित गर्नु नै कला-साहित्यको मूलभूत भूमिका ठान्दछन् । प्लेटोले आफ्ना दार्शनिक र सामाजिक स्थापनाका कलाको क्रममा भर्त्सना गरे पनि त्यसमा मानवीय अन्तरात्मालाई तत्काल निर्वृति दिने वा अभिभूत पार्ने जुन सामर्थ्य देखेका थिए, लन्जाइनस पनि त्यसै सामर्थ्यमा हस्ताक्षर गर्छन् । कला–कृतिको उदात्तताले हामीलाई छोइहाल्छ, लगभग मूर्च्छा जस्तै अभिभूत पारिदिन्छ, एउटा चरम आल्हाद दिन्छ र हामीलाई आफैंबाट मुक्त गरी अवस्थान्तरणमा पुऱ्याइदिन्छ । कला–कृतिको यो उदात्त प्रभाव ज्ञान पनि होइन र आनन्द पनि होइन । यही विलक्षण, विस्मयजनक र रहस्यात्मक अन्तरात्मागत प्रभाव नै कलाको मूल भूमिका हो । त्यसैले लन्जाइनस यस प्रभावकै आधारमा कलाको दर्शन गर्दै त्यसको नाम उदात्त भन्छन् ('इप्सुस' को अङ्ग्रेजी अनुवाद गर्दा 'सब्लाइम' (उदात्त) का सट्टा 'हाइट' (उच्चता) र 'इलिभेसन' (समुन्नयन) ठीक हो भन्ने पनि भनाइ छ ।

लन्जाइनसका दृष्टिमा सम्पूर्ण पूर्ववर्ती महान् रचनामा पाइने एक विशिष्टता वा उच्चता नै वक्तृता वा साहित्यको मूल तत्त्व हो । श्रोता (पाठक) हरूलाई मुग्ध पारी नै दिने मोहनी वा जादू भएको यही विशिष्टता वा उच्चतालाई उनी 'ट्रान्सपोर्ट' (अवस्थान्तरण) भन्न चाहन्छन् । यो मोहनीकारी उच्च विशिष्ट प्रभाव तत्क्षण श्रोताका आत्मामा परिहाल्छ र तीव्र रूपमा पर्छ । तर यो उच्चता वा उदात्तता दिव्य उन्माद भने होइन, अनियन्त्रित र उद्दाम भने हुन्न । सहज प्रतिभाकै पनि आफ्नो प्रक्रिया हुन्छ भने यस प्रकृति वा सहज-प्रतिभालाई मूल तत्त्व मानेर पनि लन्जाइनस त्यसको नियन्त्रण र संयोजन आवश्यक ठान्छन् । प्लेटोले मूलतः उन्मादकै क्षणमा कवि रचना गर्न सक्छ र विना उन्माद ऊ अक्षम हुन्छ भन्दै कलालाई उन्माद वा दिव्य प्रेरणाको क्षण मानेको देखिन्छ । त्यसैले आफ्ना दार्शनिक र सामाजिक सन्दर्भमा प्लेटो कविलाई निर्वासन दिन्छन् भने त्यसको अभिप्राय यही प्रभावबाट आफ्ना नगरवासीहरूलाई सुरक्षित राख्नु थियो । तर लन्जाइनस प्लेटोकै गोरेटो अँगालेर पनि प्लेटोका दार्शनिक-सामाजिक चिन्ता-देखि मुक्त भएकाले त्यस्तै-त्यस्तै प्रभावकै आधारमा 'उदात्त सिद्धान्त' प्रस्तुत गर्दै कला वा साहित्यको मूल धमनी छाम्न पुग्छन् । लन्जाइनसले बारंबार होमरको 'इलियड' र अन्य प्राचीन रचनाको उपर्युक्त उदात्त प्रभाव औंल्याउँदै यही अभिभूत पार्ने क्षमतामाथि जोड दिइरहेको देखिन्छ । त्यसैले अरिस्टोटल प्लेटोभन्दा नयाँ वस्तुवादी समालोचनाका प्रवर्तक थिए

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भने लन्जाइनस प्लेटोकै आत्मपरक धारणामा समालोचनालाई 'उदात्त' तिर अगाडि बढाउँछन् । अत एव उनलाई प्रथम रोमाण्टिक समालोचक भन्नु ठीकै प्रतीत हुन्छ । हो, लन्जाइनस रोमाण्टिक समालोचनाका प्रथम दिग्दर्शक हुन्, अरु उनी यस परंपराका काँडाहरू पन्छयाउँदै विस्तृत स्थापना गर्ने आचार्य हुन् भन्नु बढी सङ्गत हुन्छ । वस्तुतः अरिस्टोटलका मान्यतामा पनि आल्हाद अन्तर्निहित छ तर उनी त्यसको खुला समर्थन गर्न सक्तैनन् भने लन्जाइनस श्रोता वा पाठकमा अन्तरात्मालाई अभिभूत र द्रवित पार्ने यसै उदात्त आह्लादका प्रवक्ता हुन् ।

लन्जाइनस यस उदात्तताका सम्बन्धमा भन्छन्— 'उदात्तताले उपयुक्त क्षणमा उन्मेष पाएर वज्र झैं आफ्नो सामुन्नेका समस्त तत्त्वहरूलाई खण्ड-खण्ड गरिदिन्छ र सर्वाङ्गीण पूर्णताका साथ वक्ताको शक्तिलाई प्रकट गरिदिन्छ ।" अत एव उनका दृष्टिमा उदात्तता श्रोता (पाठक)का हृदयमा बिजुली चम्के झैं चम्किन्छ भन्न सकिन्छ। यसरी लन्जाइनस रहस्यवादी (ट्रान्सेण्डेण्टल) र कल्पनावादी समालोचकहरूका नजीक पुग्छन् । अरु साधारणीकरण र रसवादका हाराहारी पनि उनको अभिप्राय देखा पर्छ । तर लन्जाइनसको धरातल अन्तरात्मगत मात्रै हो, रहस्यवादका प्रक्रियाप्रति उनको कुनै खास अभिरुचि छैन । यसरी कलाका प्रभाव र पाठकका मनोभूमिको चर्चा मनोविज्ञान विकसित नभएको समयमा रहस्यवादको नजीक नजीक पुग्ने अवस्था पूर्व-पश्चिम दुवैतिरका साहित्यिक आचार्यहरूलाई परिरहन्छ, किनभने रहस्यवाद मानसिक धरातलबाटै उठेर आएको कुरा विदितै छ । जे होस्, कलाको विलक्षण प्रभावलाई 'उदात्त' सिद्धान्तका आधारमा प्रस्तुत गर्ने लन्जाइनसको आत्मपरक र रोमाण्टिक दृष्टि त्यस युगलाई हेर्दा असाधारण उपलब्धि हो भन्ने कुरा निर्विवाद छ ।

कला–साहित्यका उपचार र नियमको निर्देशन गर्ने र शैलीकै विवेचनामा हराउने होरेस प्रभृति विद्वान्का तुलनामा त लन्जाइनसको दृष्टि पर्याप्त मुक्त छ । उनी कलाको मूल धुक्धुकी पहिल्याउनेतिर नै तर्खर गरिरहन्छन् । यो मुक्तता आफैमा वरदान हो ।

तर जुन 'थ्रिल', 'ट्रान्सपोर्ट' र 'इक्स्टेसी' (समुत्तेजना, अवस्थान्तरण र चरमाल्हाद) का आधारमा लन्जाइनस कलाका मूल्यको स्थापना गर्न चाहन्छन्, त्यसका सम्बन्धमा केही घोरिनु बाँकी नै छ । स्कट जेम्स के

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुभव गर्छन् भने आजका हत्याकाण्ड, प्रेम-किस्सा र साहसका सस्ता रचनाले पनि त्यस्तो आल्हाद सामान्य पाठकलाई दिन सक्छन्। निश्चय नै यस्ता पाठकको समस्या लन्जाइनस समक्ष थिएन होला। उपर्युक्त रोमाञ्च र जासूसीका किस्सा र यौन-नग्नता मात्रका रचनाले केही समय केही पाठकलाई अभिभूत पार्न सक्छन् र चरम उन्माद अनि आह्लाद पनि दिन सक्छन्। यस्तै प्रश्नहरूको उत्तर पनि लन्जाइनसका पक्षबाट उनकै उद्धरणद्वारा दिन सकिन्छ। उनी त्यतिखेर मात्रै कुनै रचनालाई महान् सम्झन्छन्— 'जब यसले अत्यन्त व्यापक रूपमा हाम्रो ध्यान आकृष्ट गर्छ, अत्यन्त तीव्रतापूर्वक र अपरिहार्य रूपले हामीलाई छुन्छ र हाम्रो सम्झना-माथि विर्सनै नसकिने गरी दरो–दरो किसिमले अधिकार राख्छ।" लन्जाइनसकै उद्धरणबाट यही अभिप्राय निक्लन्छ र हामी कसो भन्न सक्छौं भने यत्तिको तीव्र, व्यापक, अपरिहार्य, अविस्मरणीय र सुदीर्घ प्रभाव सस्ता र क्षणिक आवेग जगाउने उपर्युक्त हत्या, प्रेम र साहसका रचनाले निश्चय नै पनि दिन सक्तैनन्। अझ स्कट जेम्स लन्जाइनसकै अर्को उद्धरणबाट स्थिति-लाई झन् स्पष्ट पार्न चाहन्छन्। जसले सधैं र सबैलाई आल्हादित पार्छ, त्यही विश्वजनीन र सर्वकालीन प्रभाव नै लन्जाइनसको 'उदात्त-सिद्धान्त'को मूल अभिप्राय हो। यसरी हेरेमा सस्ता र क्षणिक प्रभावका जासूसी र रोमाञ्चका किस्साहरू 'उदात्त-सिद्धान्त'भित्र समावेश हुनै नसक्ने कुरा स्पष्टै छ। हाम्रा महाकवि देवकोटाले भानुभक्तका बारेमा भनेजस्तै 'सर्वकालीन हृदयस्पर्शिता' लन्जाइनसको उदात्तताको अभिप्राय हो, अझ विश्वजनीन हृदयस्पर्शिता।

उदात्तताको आधार के हो ? लन्जाइनसका दृष्टिमा उच्च विचार र सशक्त संवेगले नै त्यस आधारको प्रतिष्ठा गर्दछन्। शर लन्जाइनस के पनि भन्छन् भने उदात्तता भनेको भाषाको उच्चता र परिष्कार हो र यो उदात्तता चातुरी, परिश्रम र संयोजनाको परिणतिभन्दा सहज स्फुरण वा निःसृति हो तर यसरी उदात्तता प्रकृति र प्रतिभाको सहजता भए पनि कलात्मक साधना पनि हो। यस्ता टिप्पणीहरूबाट हामी के निष्कर्षमा पुग्छौं भने लन्जाइनस रोमाण्टिक भएर पनि केवल संवेगवादी होइनन्, उनी विचारतत्त्वलाई पनि बिर्सन्नन्। अझ हाम्रा महाकवि देवकोटा झैं स्फुराउनु र बहनु मात्र होइन, त्यस सक्षमताका साथै उत्तिकै अपूर्व साधना-संयमको पनि आवश्यकता छ भन्ने उनको अभिप्राय प्रतीत हुन्छ। विचार-संवेग जत्तिकै भाषाको उच्चता–परिमार्जनतिर पनि महान् साहित्यकारको प्रवृत्ति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुनुपर्छ। यसरी हेर्दा लन्जाइनस पूर्णतः रोमाण्टिक वा पूर्णतः क्लासिकल वृत्तभित्र देखा पर्दैनन्। त्यसैले लन्जाइनसको राम्रो परिचय प्राप्त गर्न स्कट जेम्सका यी टिप्पणीहरू अत्यन्त सहायक सिद्ध हुने कुरा स्पष्ट हुन्छः–

"यद्यपि उनी पहिलो पटक रोमाण्टिक वादका आधारभूत सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्छन्, उनले त्यसलाई क्लासिसिज्म (आभिजात्यवाद) को स्वस्थताद्वारा परिवर्तित र संयत पनि पारेका छन्। जहाँ उनले रोमाण्टिक आँधी र रोषका निम्ति दिग्दर्शन गरिदिए, त्यहीं उनी आफैंले स्वच्छ समालोचनात्मक विवेकका साथ खतराका स्तम्भहरू पनि गाडिदिए र क्लासिकल अनुशासनको पुनः- स्थापना गरिदिए। यद्यपि प्रेरणा (सहज प्रतिभा) को सामर्थ्यको घोषणा गर्ने उनी प्रथम महान् आलोचक थिए, उनले सौन्दर्य भन्ने कुराले आकाशबाट हावा जस्तै भएर कविको जहाजको तरणी भरिदिन्छ र विना प्रयास समुद्र पारिसम्म हाँकिदिन्छ भन्ने कुरा सोचेनन्।"

स्कट जेम्सका टिप्पणीहरूको अभिप्राय के हो? यसबाट लन्जाइनस प्रथम रोमाण्टिक समालोचक भएर पनि क्लासिकल प्रवृत्तिको पनि पूर्ण वहिष्कार नगरी त्यसका स्वस्थ प्रवृत्तिहरू स्वीकार गर्न चाहन्थे र रोमाण्टिक धाराका खतराजनक पक्षहरूसँग पनि सचेत थिए भन्ने कुरा सजिलै बुझ्न सकिन्छ। त्यसैले एटकिन्स पनि पूर्णतः ठीकै भन्छन्—"लन्जाइनस 'क्लासिसिज्म'को चेतनासँग अत्यन्त परिचित थिए। यसको शिल्पगत नभएर चेतनागत अनुकरण उनी चाहन्थे। यसैले उनी प्राचीन युगका क्लासिसिष्ट वा क्लासिकलमार्गी पनि हुन्।"

(ख) 'उदात्त' का पाँच आधार-तत्त्व

उदात्तताका आधार तत्त्व वा स्रोतका सम्बन्धमा लन्जाइनस पाँच कुराको चर्चा गर्छन्। ती पाँच कुराहरू छन्– १ प्रबल चिन्तनको उद्भावनक्षमता तथा २ प्रेरणाप्रसूत र उद्दाम आवेग (यी दुवै कुरा अधिकांशतः नैसर्गिक हुन्छन्।) ३ समुचित अलङ्कार-योजना, ४ समुचित शब्द-चयन र ५ गरिमामय रचना-विधान वा संरचना (यी तीनवटै कुरा अंशतः कलात्मक साधनाका प्रसूति ठहर्छन्) यी पाँचवटै अवयवहरूका संश्लिष्ट उदात्ततामा लन्जाइनस विश्वास गर्छन्।

होमर, प्लेटो, सिसिलियस, हिब्रू बाइबलको 'जेनेसिस' र सफोका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कृत्तित्वको सन्दर्भमा उनी उदात्तताका दृष्टिले आवेगको महिमा प्रकट गर्छन् र प्रवल चिन्तन-क्षमता नहुँदा कविता दुर्घटनाग्रस्त हुन्छ भन्छन् । अगस्टन युगका समालोचक सिसिलियसले समेत 'उदात्त' वा 'उच्चता' सम्बन्धी समालोचना-कृति लेखे तापनि उनले उदात्तीकरणसम्म हाम्रो सामर्थ्य आन्तरिक सामर्थ्य-लाई कसरी उठाउनुपर्छ भन्ने बताउन नसकेको अनुभव लन्जाइनस गर्छन् । होमरका 'इलियड' का तुलनामा उनकै 'ओडेसी' मा प्रवल चिन्तन नभएको आरोप लगाउँदै पहिलो महाकाव्य (इलियड) लाई लन्जाइनस उदात्त र श्रेष्ठ सम्झन्छन् । साथसाथै उनी सिसिलियसले 'आवेग' को उपेक्षा गरेकोमा पनि असन्तोष व्यक्त गर्छन् । अनि प्लेटो, 'इलियड', वाइवल (जेनेसिस), डेमोस्थेनिज र सफ्फो आदिमा उदात्तताको चर्चा भएकाले यही आधारमा महत्तम साहित्यकृतिको परिचय उनी सम्भव देख्छन् । वस्तुत: प्राचीन क्लासिक्सबाट प्राप्त हुने प्रेरणा र चेतनाको आदर्श प्रस्तुत गर्ने उदात्तवादी लन्जाइनस शैलीगत अनुकरणका पक्षपाती होरेसभन्दा भिन्न र महान् प्रतीत हुन्छन् ।

साहित्य समालोचनाको इतिहासकार–द्वय विम्सेट र ब्रूक 'साहित्यिक समालोचना : संक्षिप्त इतिहास' मा एउटा प्रश्न उठाउँछन् । कविमा प्रकृति (सहज प्रतिभा) र अध्ययन (कला) दुवै चाहिने भए यी दुई तत्त्वहरूवाट कविताका विषय र प्रविधि (भाव र शिल्प) संयुक्त रूपमा वा क्रमश: निष्पन्न हुन्छन् ? अनि विषय र प्रविधि विच्छेद्य छन् ? विच्छेद्य भएमा यिनीहरूका बीचमा के कस्तो सम्बन्ध छ ? वास्तवमा यो प्रश्न प्रत्येक सैद्धान्तिक समालोचकका समक्ष आइरहेको छ । लजाइनसको स्थापनाका सम्वन्धमा पनि यही कुरा उठाउन सकिन्छ । अनि उत्तर दिन सकिन्छ शायद द्वैध प्रक्रिया स्वीकार गर्नुपर्छ ।

आजको खण्डित 'पेरिइप्सुस' वा 'उदात्त-सिद्धान्त' को सबभन्दा पुरानो पाण्डुलिपि भेटिएको छ ई. १० सौं शताब्दीको । साथै यो 'उदात्त-सिद्धान्त' (पुनर्जागरण काल) मै मात्र फेला पर्छ । यसका सम्वन्धमा कुनै मध्यकालीन उल्लेखसम्म भेटिन्न र भेटिएको खण्डित कृतिमा 'उदात्त' का साधनात्मक वा कलात्मक अन्तिम तीन तत्त्वहरूकै विवेचना छ, उदात्तका नैसर्गिक र प्रातिभ प्रथम दुई तत्वहरूको थोरैमात्र उल्लेख गरिएको छ । यसरी उदात्तको झन् महत्त्वपूर्ण प्रथम दुई तत्त्व चिन्तन र आवेगसम्बन्धी विवेचना खण्डित हुँदा उदात्त-सिद्धान्त कुन माध्यमवाट प्रकट समालोचनाको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्राचीन इतिहास निकै नै टुहिरिएको अनुभव हुन्छ ।

तैपनि 'पेरि इप्सुस' वा 'उदात्तका बारेमा' का अवशिष्ट अंशबाटै पनि उदात्तका प्रथम दुई तत्त्वका बारेमा केही भेउ पाउन चाहिं सकिन्छ । प्रथमतः विचार वा चिन्तनका उदात्तता वा भव्यताका निम्ति लन्जाइनस प्राचीन क्लासिक्सको प्रेरणा र चेतनाको आधार लिनु आवश्यक सम्झन्छन् । 'उच्च अभिव्यक्ति आत्माकै उच्चताको प्रतिध्वनि हो' भन्दै उदात्त वा भव्य चिन्तनलाई नैसर्गिक माने पनि प्राचीन रचनाबाट चेतनात्मक स्तरमा प्रेरित प्रभावित हुनु पनि उनी ठीकै देख्छन् । उच्च चिन्तन र विचारहरूमा मनलाई ध्यानस्थ राखिराख्दै यसको अर्जन पनि गर्न सकिन्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । 'डेल्फि' को भविष्यवाणी बोल्ने प्रक्रियाको चर्चा गर्दै उनी भविष्य-प्रवक्ताले प्रेरणा पाए झैं कविको नैसर्गिक चेतना पनि प्रेरित हुन सक्ने सम्भावना देख्छन् । यसरी उदात्तवादी लन्जाइनसमा आएर अनुकरण सिद्धान्तले नयाँ र उच्चतम स्तर ग्रहण गर्छ र कल्पनात्मक उद्दीपनको प्रक्रियाले पनि राम्रै स्थान पाउँछ । लन्जाइनस पद्धतिगत किसिमले पनि प्रबल चिन्तनका सम्बन्धमा छलफल गर्छन् तर त्यसको उल्लेख भने हामीलाई त्यति आवश्यक छैन ।

'उदात्तको दोस्रो तत्त्व 'आवेग' का सम्बन्धमा चाहिं यत्तिकै ('विचार' तत्त्वकै जति) संक्षिप्त उल्लेख पनि खण्डित 'पेरिइप्सुस' मा भेटिन्न । रचनान्तरमा यसको अझ विस्तृत चर्चा प्रतिज्ञा उपलब्ध कृतिका अन्त्यमा गरिएको छ । परन्तु त्यो रचनान्तर पनि आज उपलब्ध नहुनु ठूलो दुर्भाग्य बनेको छ । तैपनि उनी उदात्तताका निम्ति विशुद्ध आवेगको अत्यन्त महत्त्व छ भन्छन् । उनले चिन्तन र आवेगलाई उदात्तताको नैसर्गिक पक्ष मानेका छन् । उनका 'चिन्तन' का विवेचनामा पनि आवेग-पक्ष पनि मिसिन–मिसिन आउँछ । साथसाथै जुन आत्मपरक र भावपरक व्याख्याका साथ साहित्यको उदात्त प्रभावको चर्चा 'पेरिइप्सुस' मा पाइन्छ, त्यसबाट पनि आवेग-तत्त्वले उनको उदात्तता–सिद्धान्तमा कति ठूलो भूमिका राख्छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । क्षुद्र र अप्रासांगिक आवेगको भर्त्सना गर्न भने उनी बिर्सन्नन् ।

उपलब्ध 'पेरिइप्सुस' को एक तृतीयांश अलङ्कार-विवेचनामा केन्द्रित छ । 'उदात्त' को यस तेस्रो तत्त्वको विस्तृत विवेचनामा परंपरागत प्रभाव निकै भए पनि लन्जाइनसका स्वतन्त्र दृष्टि र नवीनता पनि प्रशस्तै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चुल्बुलाउँछन् । लन्जाइनसका दृष्टिमा अलङ्कार ढुङ्ग्री–मुन्द्री वा रिङ्ग-टपझैं बाहिरी आभूषण होइनन् । त्यसैले अलङ्कार कृत्रिम र यान्त्रिक हुन्छ भन्ने कुरा उनले मानेको देखिन्न । उदात्तता र अलङ्कारका बीचमा आन्तरिक, आङ्गिक र अपरिहार्य सम्बन्ध उनी देख्छन् । अलङ्कारका जरा आवेगमै छन्, अलङ्कारले सहज रूपद्वारा सुन्दर विस्मय दिन्छ मान्छेको कलात्मक चेतनाले अलङ्कारलाई बोलाइहाल्छ; अलङ्कार मानव–प्रकृतिसँगै सम्बन्धित छ; त्यसैले उदात्तता अलङ्कारद्वारा उपकृत हुन्छ र अलङ्कार उदात्तताद्वारा अनुगृहीत हुन्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । यही हो उदात्त र अलङ्कारका बीचको आन्तरिक–अपरिहार्य सम्बन्ध । कुनै पनि अलङ्कार त्यतिखेरै ज्यादा प्रभावशाली हुन्छ भन्छन् लन्जाइनस, जब त्यो अलङ्कार हो भन्ने सचेतता सहजै छिप्छ । लन्जाइनस विभिन्न अलङ्कारको पनि चर्चा गर्छन् र अलङ्कारको खापाखाप हुनु हुँदैन भन्ने ठान्छन् । उनी अलङ्कार–विधानमा 'संयम' आवश्यक मान्छन् । जहाँ–जहाँ अनुकूल परिस्थिति आउँछ, उनी अलङ्कारको मनोवैज्ञानिक आधार प्रस्तुत गर्छन् । उनका समयमा अलङ्कार–प्रयोग कृत्रिम शिल्पसज्जाका रूपमा हुन्थ्यो र यस प्रवृत्तिको भर्त्सना गर्दै सहज–संयत अलङ्करणको पक्ष उनले लिएको प्रतीत हुन्छ ।

यसपछि लन्जाइनस 'उदात्त' को चौथो तत्त्व पद–सङ्घटना वा रीतिको चर्चा गर्छन् । यहाँ पूर्ववर्तीहरूको प्रभावभित्र भएर पनि केही नयाँ सङ्केत उनी दिन्छन् । उदात्तमाका सबै गुणहरू (भव्यता, सौन्दर्य, मधुरता सशक्तता) आदि उनका दृष्टिमा अन्त्यत: पदावलीबाटै व्यक्त हुन्छन् । सुन्दर शब्दहरू वास्तवमा विचारका ज्योतिहरू हुन्–लन्जाइनस । उनी तुच्छ विषयवस्तुका निम्ति भव्य पदावली अनुकूल ठान्दैनन् । यसरी पूर्वीय रीतिवादको नगीच–नगीच उनी आएको अनुभव हुन्छ । यथास्थान अनुकूल पदावलीको सामञ्जस्यपूर्ण प्रयोगप्रति सचेत हुनुको अर्थ यही नै त हो ।

'उदात्त' को पाँचौं र अन्तिम तत्त्व रचना–विधान वा संरचनाको चर्चा संक्षेपमा गरिएको छ 'पेरिइप्सुस' मा । वक्तृता श्रोताको आत्मामा छुन पुग्नुपर्छ र वक्ताको उदात्तता श्रोता–समक्ष संप्रेषित हुनुपर्छ । त्यसैले रचना विधानमा एक प्रकारको एकतानता (हार्मोनी) वा अन्विति आवश्यक छ र यस्तै शब्द–सङ्घटन हुनुपर्छ । यहां आएर उनी लय र तालका दृष्टिले पनि रचना–विधानको चर्चा गर्छन् । तर लयको बहुलता उनी राम्रो ठान्दैनन् । उनी अनुपयुक्त किसिमले संक्षिप्तता हुनुहुँदैन भन्छन् तर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतिविस्तारमा पनि भावको तीव्रता हराउँछ भन्ने उनी अनुभव गर्दछन् । लन्जाइनसका यी टिप्पणीहरूले त्यति साह्रो नयाँपन प्रस्तुत गर्न सकेका छैनन् ।

(ग) उपसंहार

दिओनिसस, टकिटस र दिमित्रिसले पनि लङ्गिनस (लन्जाइनस) भन्दा पहिले नै समालोचनात्मक विवेचना गरेका छन् । यस्तै सिसेरो, होरेस र क्विन्टिलियन, प्लाटिनस आदिको पनि समालोचनात्मक भूमिका यतिखेर छ । रोमन समालोचनाका यस परिप्रेक्ष्यमा हेरेमा लङ्गिनसको महिमा स्वतः प्रकट हुन्छ । जब हामी लङ्गिनसको विवेचनासँग यी पूर्ववर्ती र समवर्तीहरूको योगदानको लेखा–जोखा गर्छौं, यिनीहरू अपूर्ण, पारंपरिक र अपर्याप्त प्रतीत हुन्छन् ।

एटकिन्सका दृष्टिमा साहित्यकारको सम्पूर्ण व्यक्तित्वको प्रतिबिम्बि नै लन्जाइनसको उदात्त साहित्य-मान्यता हो र यस मान्यताले मान्छेको आत्माको अभिव्यक्तिलाई साहित्य स्वीकार गर्छ । कल्पनाका सर्वाङ्गीण क्रीडा र विशुद्ध आवेगको प्रयोग जस्ता यिनै दुई तत्त्व मूलतः लन्जाइनसका स्थापनामा देखा पर्छन् । यिनै कुरा श्रोतासमक्ष संप्रेषित हुन्छन् र रचना हृदय–हृदयसम्म पुग्छ । एटकिन्सको विवेचनाले यसरी लन्जाइनसको पुनर्व्याख्या गरेको छ ।

एटकिन्सको के धारणा छ भने लन्जाइनस आफ्ना समकालीनहरू फैं नियम प्रस्तुत गर्दैनन्, वरु सिद्धान्तको स्थापना गर्छन् । मनोवैज्ञानिक वा आवेगात्मक सचेतताले गर्दा आचार र नियमभन्दा साहित्यिक तथ्यतिर लन्जाइनसको अन्तर्दृष्टि केन्द्रित छ भन्न सकिन्छ । यस कथनका प्रमाणका रूपमा अलङ्कार-विवेचनामा लन्जाइनसले लिएको पक्षलाई पनि उपस्थित गर्न सकिन्छ ।

साहित्यमा कल्पना, आवेग र शब्द–सौन्दर्यका विशेष प्रतिष्ठाका दृष्टिले लन्जाइनसको योगदान असाधारण छ । साहित्यको सौन्दर्यात्मक वा मनोवैज्ञानिक अध्ययन गर्दै नयाँ मूल्यको विशेष प्रतिष्ठा गर्ने श्रेय पनि उनलाई छ । मूलतः परंपराभन्दा नयाँ र आउँदा अनेकौं युगमा नवैलाउने टिप्पणी गर्न सक्ने क्षमता नै उनको साहित्य-चिन्तनको वैशिष्टय हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनकै समयमा क्विण्टिलियन पुरानै शैलीतिर फर्कनाका निम्ति स्वतन्त्र रूपमा तर्क गरिरहेका थिए र टकिटसचाहिं नवीनतम शैलीको समर्थन गर्थे। परन्तु लन्जाइनस प्राचीन चेतनातिरै फर्कन अनुरोध गर्छन्। शैलीमा मात्रै प्राचीनता र नवीनताको आग्रह शायद उनका दृष्टिमा पर्याप्त लागेन। उनी मूलत: मानव-स्वभावप्रति घनिष्ठता अनुभव गर्थे। साहित्यलाई - राजनीतिक र आचारगत परिवेशभन्दा मानव-प्रकृतिसँग सम्बद्ध ठान्दै उनी कलाको शाश्वततासँग प्रशस्त परिचित रहेको अनुभव हुन्छ; किनभने साहित्य उनका विचारमा शैली मात्र नभएर चेतना पनि हो। यो मानवीय चेतना उनको सोचाइको आधारभित्ति बनेको छ। उनका दृष्टिमा कुनै पनि कवि आफ्नो कल्पना र आवेग वा समृद्धिका साथै यिनीहरूलाई संप्रेषण गर्ने क्षमताद्वारा नै महान् बन्छ। यसरी लन्जाइनस धेरै शताब्दीपछि आउने कलरिज तथा प्रभाववादी र संप्रेषणवादी समालोचकहरूको पूर्वाभास प्रस्तुत गर्छन्।

एटकिन्सका दृष्टिमा अरिस्टोटलको आवेग विरेचनबाट लन्जाइनस प्रभावित छन्। तर लन्जाइनस विरेचनको उल्लेख चाहिं कहीं पनि गर्दैनन्, बरु यस प्रसङ्गमा अरिस्टोटलभन्दा लन्जाइनस नै मानवीय आवेग र आल्हादका दृष्टिले केही पाइला अगाडि छन्। आधुनिकताका दृष्टिले पुराना समालोचकहरूमा लन्जाइनस नै सबभन्दा हाम्रो नजीक छन्। कल्पनाका माध्यमबाट लन्जाइनस अरिस्टोटलभन्दा ज्यादा हाम्रा नजीक आइपुग्छन्। मानव–स्वभावको सम्पूर्ण उच्चतालाई ढाक्ने किसिमले विरेचन-सिद्धान्तको निष्कर्ष स्वरूप 'उदात्त'-तत्व लन्जाइनसमा प्रतिबिम्बित हुन्छ र यो प्रतिबिम्बन निकै-निकै मौलिक, उत्तेजक र सशक्त पनि छ।

प्लेटोलाई सम्झाउँदै र व्यूँझाउँदै उनका साहित्यप्रतिका अविश्वासका सट्टा बृहत् आस्थासाथ क्लासिकल शैली नभएर क्लासिकल आत्माको आह्वान गर्ने, अरिस्टोटलभन्दा भिन्न बाटोको घोषणा गर्दै 'उदात्त' तिर विरेचनात्मक विस्तारको छनक दिने र सम्पूर्ण रोमन समालोचनाको शैलीवादी तथा नियमवादी परंपरा तोड्दै साहित्यिकको मनोवैज्ञानिक मूल्यको आधार लिने लन्जाइनस प्राचीन समालोचनाका इतिहासका अत्यन्त मौलिक र प्रबुद्ध प्रतिभा हुन्। ईशाको प्रथम वा तृतीय शताब्दीका यी लन्जाइनस वस्तुत: प्राचीन युगका प्रथम रोमाण्टिक र अन्तिम क्लासिकल समालोचक समेत एकसाथ देखा पर्छन्। पुनर्जागरण-कालमा पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धेरै समय बितेपछि नै उनको टक्करको समालोचक देखा पर्छ भने प्राचीन युगको अन्त्य र पुनर्जागरणकालको मध्यका बीचको करीब १$\frac{१}{२}$ सहस्राब्दीका अवधिमा पश्चिममा उनै मात्र एक विशिष्ट समालोचक जन्मिए भन्नु कुनै अत्युक्ति हुँदैन होला ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड २ः परिच्छेद ४

सैद्धान्तिक समालोचनाको मरुभूमिः मध्ययुग

(१)

साहित्यिक समालोचनाका इतिहासकार सेण्टस्बरी स्वीकार गर्छन्—मध्यकाल अरू दृष्टिले जे भए वा नभए पनि समालोचनाको युग भने निश्चय नै होइन। साँच्ची नै प्राचीन युगमा अरिस्टोटल र लन्जाइनसले सल्काएको दीप्क आधुनिक युगका कलरिजसम्म हस्तान्तरित गर्ने मध्य-कालले कुनै पनि महान् समालोचक प्रस्तुत गर्न नसकेको अनुभव हुन्छ। तैपनि यस खडेरीका बीचमा पनि केही थोपा–थोपीको खोजी गर्न सकिन्छ। भनूँ, अध्ययुगको सैद्धान्तिक समालोचनाको यस व्यापक मौनभित्रै पनि केही मसिना आवाजहरूको पहिचान गर्न नसकिने चाहिं होइन।

मूलतः यूरोपमा क्रिश्चियन धर्म र विधानको दृढतासँगसँगै हार्दिक प्रभावमा हुर्कने साहित्य परंपरा सुक्छ भने क्रिश्चियन धर्मग्रन्थको समर्थन बाहेक अरू प्रकारको बौद्धिक क्रीडा पनि पर्याप्त नियन्त्रित हुँदा सैद्धान्तिक समालोचनाको चहल–पहल हराउनु पनि स्वाभाविकै छ। तर यही सीमा-भित्र महाकवि दाँते, 'ढिभाइन कमेडी' जस्तो युग–युग-प्रोज्ज्वल बन्न सक्ने महाकाव्य प्रस्तुत गर्छन् र यिनै दाँते मध्ययुगमा सैद्धान्तिक समालोचनाका एक मूठी किरण लिएर फुल्कन्छन्। पुरर्जागरण काल अरिस्टोटल र अन्य मनीषीहरूको आविष्कार गर्दै बिउँझिन्छ भने यस निद्राको युगमा दाँतेको समालोचनात्मक भूमिका असाध्यै–असाध्यै रहरलाग्दो हुनु ठीकै देखिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्भवतः मरुपान्थले हरितिमाको यस एकै झल्कोमा पनि मुग्ध हुनै पर्छ। परन्तु प्रथमतः दाँतेको अपेक्षाकृत टङ्कारो आवाजभन्दा केही मसिना आवाजहरू सुन्ने प्रयासतिरै लाग्नु वेस होला कि !

समृद्धिको महान् युगपछि ग्रीक र ल्याटिन भाषा सेलाइसकेको समय बन्न गएको छ मध्ययुग। अतएव यस युगमा मुख्यतः छन्दःशास्त्रकै चर्चा-परिचर्चा भएको पाइन्छ। ईशाको पाँचौं शताब्दीमा थालिएको 'छन्दःशास्त्र'को परिचर्चाले बाह्रौं शताब्दीको अन्त्यसम्म अविच्छिन्न आकर्षणको विषय रहिरहन पाउनु अनौठो घटना हो। जे होस्, मध्ययुगको पनि आफ्नै किसिमको साहित्य-सृजना छ र युगगत साहित्य-समस्याका बारेमा सोच-विचार गर्दा-गर्दै केही साहित्यिक धारणा जन्मिएका छन्। अझ सेण्टस्बरी त के ठोकुवा गर्छन् भने जो मध्ययुगलाई (साथै प्राचीन र आधुनिक पनि) जान्दछ। त्यही समालोचकले नै विश्वको समालोचनाको उद्घाटक साँचो प्राप्त गरेको हुन्छ। मध्ययुगको समालोचना समृद्ध नभए पनि समालोचनाका निम्ति यसको महत्त्वका सम्बन्धमा सेण्टस्बरीले विद्वत्ता-पूर्ण र निकै नै प्रबल तर्कहरू उपस्थित गरेका छन्। केही बेर उनीसँग डुलिहेर्नु पनि राम्रो होला जस्तो लाग्छ।

[सेण्टस्बरी पुनर्जागरणकालका साहित्य र समालोचनामा पनि मध्यकालका प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष प्रभावहरू दृष्टिगत गर्छन्। एउटा लामो युग-भूमिको मनोरञ्जक अवगाहन र त्यसभित्रका केही सशक्त व्यक्ति प्रतिभाको महत्त्व बिर्सिदिएर मात्रै मध्ययुगप्रति आँखा चिम्लिदिन सकिन्छ। पुनर्जागरण-कालका महिमा र मूल्य मध्ययुगकै सापेक्षतामा चम्किन सक्छन्। अझ तुलनात्मक अध्ययनका दृष्टिले मध्यकाल, अत्यन्त उर्वर भूमिका रूपमा अविस्मरणीय बन्दछ।

उनका दृष्टिमा मध्यकालीन साहित्य ग्रीक प्रभावक्षेत्र र ढाँचा-देखि मुक्त नयाँ आरम्भ हो। ल्याटिन वा रोमन साहित्यको परंपरा ग्रीक प्रेरणा र पद्धतिको द्वँध सीमाभित्र खुम्चिएको थियो भने मध्यकालीन साहित्यले चाहिं अर्कै मानव-प्रवृत्तिहरूको निदर्शन प्रस्तुत गर्दै आफ्नैपन जनाउँछ। आफ्ना अनेकौं कमजोरी भए पनि र धर्मग्रन्थबाट मौका-मौकामा बाँधिए पनि मध्यकालीन लेखकहरू पुराना साहित्यिक मान्यताले चाहिं त्यति बाँधिएका छैनन्। हो, पुरातन उनीहरूमा पर्याप्त छ तर आफ्नै-आफ्नै बाटा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ढाँचाहरूको अभाव पनि छैन । मध्ययुगमा साहित्य कम लेखिएको छ, बृहत् प्रतिभा कमै छन्–तैपनि साहित्यिक संप्रदायका निश्चित उपचारमा पूरै नबाँधिनु मध्ययुगको आफ्नो अनौंठो प्रवृत्ति हो । साथै कथा भन्ने कुशलता असाधारण रूपले मध्ययुगमा विकसित हुँदै आउँछ । रोमाञ्च (रोमान्स) रचनाहरूका दृष्टिले यो युग धनाढ्य छ र यसले आख्यानात्मक वा कथानकगत प्रचुरता र क्षमतालाई औंल्याइदिन्छ । धर्मदेखि शिकारसम्म र वंशावली र प्रणयसम्मका गद्य–पद्य रचनालाई मध्ययुगले 'रोमाञ्च' द्वारा व्यापक रूपमा प्रभावित पारेको छ । सेण्टस्वरी रोमाञ्च साहित्यका दृष्टिले कुनै युगले पनि मध्ययुगसँग प्रतिद्वन्द्विता गर्न सक्तैन भन्ने ठान्दछन् । अर्थर–चक्र र अन्य रोमाञ्च–रचनाका सूक्ष्मता, मोहकता, रोचकता र कलात्मकतादेखि उनी अत्यन्त प्रभावित देखा पर्छन्. यद्यपि कमजोर र मूल्यहीन रोमाञ्च–रचनाको बाहुल्य पनि उनी अवश्य स्वीकार गर्दछन् । हो, मध्यकालीन साहित्य घटना, वातावरण, वर्णन, चाल–चलन र संवेगहरूमै केन्द्रित थियो र चरित्र–विकास निश्चय नै आधुनिकता हो अनि एउटा रूखमा हाँगा–बिगा आए झैं रोमाञ्च–रचनाको विस्तार त्यतिखेर गरिन्थ्यो र रोमाण्टिक एकान्विति भने अवश्यै त्यहाँ थियो । हो, मध्यकालीन साहित्य मानवीय सम्भावनाभन्दा अतिरञ्जनाको राज्य थियो । तैपनि धर्म र प्रेम अनि रूपक–विधानप्रति यस युगका नयाँ प्रवृत्तिहरू विकसित भएका छन् र तुलनात्मक समालोचनाको निम्ति यस्ता कुराको पनि औधी चासो पर्दछ । रोमाण्टिक युग पनि त मध्यकालतिर निकै–निकै फर्किन खोजिरहन्छ । कट्टर आस्था, रूढि र अन्धधारणा अनि आचार–निष्ठाका कठोरता हुँदा–हुँदै पनि कल्पनाको क्रीडाले अतिरञ्जनाको स्तरसम्म पुगेर रोमाञ्च–रचनामा मानवीय संवेग र वातावरणको पातलो छाया मध्यकालीन साहित्यमा छिइरहन्छ । अठारौं शताब्दीको विवेकवादका विरुद्ध रोमाण्टिक युग विद्रोही भएर जन्मन्छ भने रोमाण्टिक पूर्वस्रोत चटक्कै बिर्सिदिन नसकिने युग हो । वस्तुत. आधुनिक विद्याको उत्पत्तिका जराहरू मध्यकालमै छन् ।

यसरी मध्यकालको साहित्यिक भूमिका देखाउँदा-देखाउँदै पनि दाँतेबाहेक खास सैद्धान्तिक-समालोचक देखा नपरेको कुरा पाश्चात्य सैद्धान्तिक समालोचनाका इतिहासकार सेण्टस्वरी आफै स्वीकार गर्छन् ।

(२)

समालोचनाका इतिहासकारहरू मध्ययुगलाई छोडी नै दिन्छन्,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दाँतेको मन्तव्य मात्र प्रस्तुत गर्छन् वा समालोचनात्मकताको अभाव देखाउन त्यस युगको विकृति विवरण दिन्छन् । हामीले यिनै वस्तुस्थितिका माझबाट केही मसिना र मिसिएका आवाजयरू टिप्नुपर्छ । वक्तृक्ताशास्त्र रहस्यवादी दर्शन, धर्मशास्त्र, तर्कशास्त्र, व्याकरण र रेखागणितका विवेचनाका क्रममा सौन्दर्यशास्त्रको ढोका घच्घच्याउन आइपुग्छन् यस बखतका विद्वान्हरू । तर सौन्दर्यसम्बन्धी यी टिप्पणीहरू पनि कलाशास्त्र वा साहित्य–शास्त्रका दृष्टिले खास कुरा भन्न सम्सिदैनन् । हो, वक्तृता-शास्त्रका छहारीमा पाश्चात्य काव्य-शास्त्रको प्राचीनकाल हुर्किएको हो र मुखैले उच्चार्य र श्रव्य रूपमै ज्यादाजसो साहित्य लिइएकाले वक्तृता-कलाको चर्चामै पनि साहित्य-सिद्धान्त फुल्किएको हो तर मध्ययुगका वक्तृताशास्त्रका कृतिहरू पनि साहित्य-समालोचनका उर्वर वीजका दृष्टिले रित्ता–रित्ता छन् । मध्यकालमा छन्द:शास्त्र निकै लेखिएको छ; विशेषतः ल्याटिन भाषाले भर्नाकुलर (मातृभाषा) को रूप लिएपछि यसको नवनिर्धारण आवश्यक हुनु स्वाभाविकै पनि छ । परन्तु छन्द:शास्त्रबाट पनि अरिस्टोटल र लन्जाइनसको बृहत् परंपराकै पदवर्ती भन्न सकिने सचेततासम्म पनि नफुलकँदा तीतो अनुभव हुन्छ । जे होस्, मध्ययुगको चर्चा थाल्नुभन्दा पहिले प्लाटिनस (प्राचीन र मध्ययुगका सन्धिस्थल) कै चर्चा हामी गरौं ।

प्लेटोको मुहान समातेर प्लोटिनस नव-प्लेटोवादको संस्थापना गर्छन् । रहस्य र अध्यात्मक दृष्टिले सुन्दरको चर्चा गर्ने प्लोटिनस सौन्दर्यशास्त्रका दृष्टिले स्मरणीय भएर पनि साहित्य-सिद्धान्तका दृष्टिले कुनै नयाँ आयाम प्रस्तुत गर्दैनन् । तैपनि क्रोचे सौन्दर्यशास्त्रका दृष्टिले अरिस्टोटल र लन्जाइनसमा केही नपाएर पनि प्लोटिनसमा धेरै कुरा पाउँछन् । उनी सौन्दर्य शास्त्रभन्दा पनि ज्यादा रहस्यात्मकता प्लोटिनसमा भेट्टाउँछन् । मृत्युपछि प्रकाशित 'एनिएड' (सौन्दर्य) मा प्लोटिनस प्लेटो कैं एउटै दिव्य तत्त्वलाई सत्य स्वीकार गर्छन् । आत्मा, बुद्धि र एउटै दिव्यतत्त्वको त्रैतका आधारमा उनी व्यष्टि, सम्पूर्ण संसार र परमतत्त्वको व्याख्या गर्न लाग्छन् । प्लोटिनसका दृष्टिमा यही एक (दिव्यतत्त्व) नै सत्, शिव र सुन्दर हो । संक्षेपमा भन्दा एक वा परमकै प्रतिच्छिवि हो संसार र व्यष्टि त्यसकै सूक्ष्म निदर्शन हो अनि उपर्युक्त त्रैतमा व्यष्टि वा आत्मा सत्, शिव र सुन्दर हो भन्ने मान्यता प्लोटिनस प्रस्तुत गर्दछन् ।

प्रतिच्छविको पनि प्रतिच्छवि वा अनुकरण भनेर जहाँ प्लेटो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलालाई सत्यबाट दुगुना टाढिएको ठान्दछन्, नव-प्लेटोवादी प्लोटिनसको भनाइ भने भिन्नै छ। उनी भन्छन्–"प्राकृतिक पदार्थको अनुकरणद्वारा कलाहरू सिर्जिन्छन् भन्ने आधारमा तैंपनि कलाको अवमूल्यन गर्नुहुँदैन। किनभने प्रथमतः यी प्राकृतिक पदार्थहरू आफैंमा अनुकरण भए पनि हामीले कुन कुरा अवश्य स्वीकार्नुपर्छ भने कगा केवल देखिएका पदार्थहरूको पुनरुत्पादन नगरी त्यही 'आइडिया' (आदर्श, परम वा एक) तिर फर्कन्छन् जसबाट प्रकृति निःसृत हुन्छ। अनि कलाकृतिको बहुल अंश पुनरुत्पादन मात्र नभई कलाकारहरूको आफ्नै हो भन्ने पनि मान्नुपर्छ। कलाकारहरू सौन्दर्यका रूपकार वा परिष्कर्ता हुन् र प्रकृतिमा जुन अभाव र त्रुटि छन् त्यो पनि सच्याएर थपिदिन्छन्। फिडियास्ले 'जिअस' कलाकृतिको रचना खालि ऐन्द्रियिक वस्तुको नमूनामा गरेनन् वरु हाम्रो दृष्टिगत हुन चाहेमा 'जिअस' ले जुन आकृति ग्रहण गर्दा हुन् त्यही सोचेका छम्।" पाश्चात्य समालोचना-सिद्धान्तका विवेचक विम्सेट र ब्रूक पनि यसै आधारमा सृजनात्मक कल्पनाका प्रारम्भिक प्रक्रियाबद्ध दार्शनिकका रूपमा प्लोटिनसलाई स्वीकार्ने विद्वत्-परंपरामा हस्ताक्षर गर्छन्। नव-प्लेटोवादी भएर पनि प्लोटिनसले आफ्नो गुरु प्लेटोको त्रुटिहरूलाई सच्याउने चेष्टा गरेको कुरो स्पष्टै हुन्छ। त्यसैले स्लेगेलको बखतको जर्मनी र कलरिज-शेलीका समयका इङ्गल्याण्डका सृजनात्मक कल्पनासम्बन्धी धारणाको सशक्त पूर्व–प्रतिपादन प्लोटिनसले गरेका छन् भन्न सकिन्छ।

यदि लन्जाइनसलाई हामी तृतीय शताब्दीका मान्छे भनौं प्लोटिनस र लन्जाइनस समकालीन प्रतीत हुन्छन्। जे होस्, गौरवमय ग्रीस-रोमेली सौन्दर्य चिन्तनका परंपराको अन्तिम प्रदीप भन्नु सन्जाइनस र प्लोटिनस नै हुन्। वस्तुतः प्लोटिनसपछि सैद्धान्तिक पूरै मध्ययुगको आरम्भ हुन्छ समालोचनाको जीवनमा।

'एनियड' (सौन्दर्य) मा प्लोटिनस अन्विति-सिद्धान्तको प्रतिपादन पनि गर्छन्। उनी मूलतः रहस्यवादका सन्दर्भमा बोलिराखे पनि उनका पङ्क्तिहरूलाई सैद्धान्तिक समालोचनाका टिप्पणीका रूपमा पनि ग्रहण गर्न सकिन्छ। उनी भन्छन्— "योग (सम्पूर्ण) नै सुन्दर हुन सक्छ, योग अवयव-रहित होइन। विविध अवयवहरूको पनि सौन्दर्य हुन्छ तर आफैंमा तिनीहरू सुन्दर नभई एउटा सम्पूर्ण वस्तु प्रस्तुत गर्न सक्रिय भएर नै सुन्दर हुन्छन्। तर योग (सम्पूर्ण) को सौन्दर्यले विस्तृतिको सौन्दर्यको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि माग गर्छ । विरूप (अग्लिनेस) बाट सौन्दर्य सिर्जन सकिन्छ यदि सौन्दर्यका नियमहरूको व्याप्ति छ भने ।" यस भनाइबाट के स्पष्ट हुन्छ भने प्लोटिनसका दृष्टिमा सौन्दर्य समन्वितिमा हुन्छ र समन्विति अवयवका बहुमुखीता र विपरीतताका बीचमा क्रमविधानको सिद्धान्तको विजय हो । विंसेट र ब्रूक उपर्युक्त किसिमले नव-प्लेटोवादका प्रतिपादन गर्दै के निष्कर्ष निकाल्छन् भने ब्रह्माण्डको सूक्ष्म प्रतीकस्वरूप व्यष्टि तीव्ररूपले संगठित हुनु नै प्लोटिनसका मान्यतामा समन्वित हो ।

तर माथ्यू अर्नोल्ड (बीशौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी समालोचक) चाहिँ टुक्राकै आधारमा कृतिको सौन्दर्यको मूल्याङ्कन गर्न चाहन्छन् । हामी पनि सम्पूर्ण कृति नपढिसक्दै बीचका पंक्ति-पंक्तिमै पनि सौन्दर्य पाउँछौं । त्यसै हो भने समन्वितिमै सौन्दर्य हुन्छ र अवयवको आफ्नो सौन्दर्य हुँदैन भनेर कसरी ठान्ने ? तब जैविक, आंगिक वा वानस्पत्य संरचनामा पाइने समन्विति नै सौन्दर्य हो भन्न सकिन्छ ?

अनि रङ्गको उज्ज्वलतालाई सौन्दर्य मान्ने परम्परा पनि प्लेटोदेखि नै आउँछ र प्लोटिनस पनि त्यसलाई स्वीकार गर्छन् । वस्तुतः आदिम युगदेखि नै अँध्यारो नभएर उज्यालोलेसौन्दर्य–चेतनाको निर्धारण गरेको छ । परन्तु यहाँ पनि आधुनिक पाठक त्यस्तै प्रश्नहरू उठाउन सक्छ । त्यसैले समन्विति र उज्ज्वलतामा आधारित सौन्दर्य चेतना रहस्यवादी-प्लोटिनसका पृष्ठभूमिमा आए पनि साहित्यिक–कलात्मक सन्दर्भमा निर्विवाद देखा पर्दैन । साथै यही सौन्दर्य–स्थापना मान्ने हो भने पनि तुलनात्मक सौन्दर्यको पहिचानमा बाधा पर्न आउँछ ।

प्लोटिनस पनि एउटा ढुङ्गा र सावयव घर दुवैमा सौन्दर्य देख्छन् अनि कलात्मक स्पर्श पाएको पाषाण (कलाकृति) मा ढुङ्गोको रूपमा नभएर कलाकारको सृजनात्मकतामा सौन्दर्य पाउँछन् । त्यसैले प्लोटिनस जब कलाकृतितिर फर्कन्छन्, विरोधाभास उठ्दछ । ढुङ्गोको स्वाभाविक सौन्दर्य पाषाण कलाकृतिमा नष्ट भयो कि भएन ? सामान्य ढुङ्गोको समन्वितता सुन्दर कि पाषाण कलाकृति सुन्दर ? कुन बढी ? तर सम्पूर्ण सौन्दर्य र कलाकृतिको सौन्दर्यलाई एकैसाथ नाप्न खोज्दा प्लोटिनस मात्र होइन, धेरै–धेरै रहस्यवादीहरू चिप्लिरहन्छन् ।

(३)

प्लोटिनसका सौन्दर्य–मान्यताहरूले क्रिश्चियन दार्शनिकहरूलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मध्यकालको पछिल्लो समयसम्म प्रभावित पारेको पाइन्छ । यसका प्रथम उदाहरण सन्त अगस्तस छन् । द्वैतवाद र शुद्धिवाद (प्युरिटनिज्म) सँग भिड्न उनी नव–प्लेटोवादसँग आत्मीयता राख्छन् । उनी सत्ता र अन्वितिका बीचमा अन्तःसम्बन्ध देख्छन् । जति ज्यादा समन्विति हुन्छ, त्यति नै अस्तित्व वा सत्ता हुने उनी ठान्छन् । "कुनै सुन्दरवस्तु यसका अवयवका आधारमाभन्दा सम्पूर्णताकै नाममा प्रशंसायोग्य हुन्छ । एकान्वितता र समन्वितिको प्रभाव अत्यन्त ठूलो छ भने जुन कुराले अवयवका रूपमा आनन्दित पार्छ, एकान्वित सम्पूर्णका रूपमा त्यसले झन् आनन्दित पार्छ।" यस भनाइबाट पनि अगष्टाइन (अगष्टस) माथि नव–प्लेटोवादको कत्तिको प्रभाव रहेछ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

अगस्टाइनले स्थापित गरेका रहस्यवादी मान्यताहरूको विस्तारसँग भिडिने कुनै प्रयोजन छैन । दिव्यताका सन्दर्भमा नै सौन्दर्यको चर्चातिर उनी लागेका छन् । इन्द्रियगत तालबाट जुन सत्य छ त्यो अमर तालप्रति उन्मुखताका सूत्रमा उनी विश्वास गर्छन् । अवयवका विपरीत हुँदा–हुँदै पनि अथवा त्यसबाट छुट्टै पनि समन्वितिबाटै सौन्दर्यको उत्थान हुने उनी ठान्छन् । तर केवल विपरीतताबाटै र यसैको आधारमा सौन्दर्यलाई उनी ग्रहण गर्दैनन् । यस्तो दिव्य संपृक्त सौन्दर्यको विवरणभन्दा अगस्टसका कला–सम्बन्धी एकाध टिप्पणीतिरै फर्कनु वेस होला ।

उनी भन्छन्— भ्रम वा मिथ्याको एउटा विशिष्ट जाति (स्पेसी] कलाकृति भएको हुनाले कलाकृतिको आफ्नै सत्य हुन्छ । असत्यको निर्माता नभई कलाकार आफूप्रति निष्ठावान् हुन् सक्तैन।" अर्को ठाउँमा उनी के मान्दछन् भने कविहरू आफ्नो कवितामा वर्वरताका साथै स्वीकृत उपचार-हरूको पनि प्रयोग गर्छन् किनभने मीठो संगीत भिन्न स्वरहरूको संहतिबाट झन् मधुर हुन्छ र नायकका गुणहरू प्रकट गर्न नाटकमा विदूषक र खलनायकहरू पनि चाहिन्छन् । अगस्टाइनले दिएका यी उदाहरणरू विपरीत-ताहरूबाट प्राप्त हुने समन्विति–सौन्दर्यका राम्रा नमूना हुन् ।

पवित्र (धर्म) ग्रन्थमा पनि अलङ्कार र प्रतीकको प्रयोग भएकोमा अगस्टाइन घोरिन्छन् । यसबाट धर्मग्रन्थबाट सत्यका ज्ञानमा कठि-नता पनि आउँछ । तर उनी के स्वीकार गर्छन् भने अलङ्कारद्वारा संप्रेषित ज्ञान प्राप्त गर्नु मधुरतम हुन्छ; जुन कठिनता साथ प्राप्त गरिन्छ, त्यो प्राप्त हुँदा झन् महत्तम आनन्द हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस्ता टिप्पणीहरूबाट प्लोटिनसको साहचर्यमा अगष्टाइन कत्तिको रहेछन् भन्ने कुरा झन् व्यक्त हुन्छ । छिटपुट मन्तव्य र रहस्य–केन्द्री सौन्दर्य, त्यो पनि प्लोटिनसकै पर्याप्त प्रभावमा, सेण्ट अगष्टाइनले प्रस्तुत गरेका छन् । उनी कविताको मोहनीसँग परिचित छन् तर उनको क्रिश्चियन आस्था त्यसभन्दा अत्यन्त बलियो छ ।

(४)

अगस्टाइनभन्दा ९ शताब्दीपछि मात्रै क्रिश्चियन चिन्तन प्लेटो-वादको प्रभावबाट मुक्त हुन्छ र यतिखेर नै अरिस्टोटलतिर उन्मुख हुन्छ । अब प्राकृतिक वस्तुहरूको अनुभवगम्य संसारतिर क्रिश्चियन चिन्तन ध्यान दिन थाल्छ । यस दिशान्तरलाई आमन्त्रित गर्ने श्रेय: टमस एक्विनसलाई छ । तर यो दिशान्तर पनि रहस्यात्मक रूपले महिमामय रहन्छ र वैयक्तिक ईश्वरतिर फर्किहाल्छ ।

क्रिश्चियन मान्यता मूर्त, विशिष्ट र ऐतिहासिक भएको दावा गर्छ भने प्लोटिनस विश्वात्मवादी आन्तरिकता–स्वप्निलतामा विश्वास गर्छन् । यही अन्तरले मतभेदहरू पैदा गरेकाले एक्विनस अरिस्टोटलतिर फर्कंदै अरिस्टोटलीय दर्शन-पद्धति अँगाली क्रिश्चियन मान्यताको त्यस्तो स्थापना गर्छन् जुन प्लेटो, प्लोटिनस र अगस्टाइनसको धाराभन्दा ज्यादा क्रिश्चियन मान्यताको अनुरूप छ । अब क्रिश्चियन चिन्तनमा स्रष्टा सृष्टि छुट्टिन्छन् ।

तर सौन्दर्य, कला वा साहित्यसम्बन्धी कुनै नयाँ र ठोस टिप्पणीका निम्ति एक्विनसको मुख ताक्न लाग्दा परिणाममा निराशा हात लाग्छ । 'सुम्मा थिओलजिया' मा उनी तीन ठाउँमा सौन्दर्यसम्बन्धी टिप्पणी गर्छन् । उनी भन्छन्—' तिनै वस्तुहरू सुन्दर हुन् जुन आनन्दपूर्वक गृहीत हुन्छन् ।" अर्थात् आत्मा र वस्तुका बीचमा संगति मान्ने अगस्टाइनतिर एक्विनस यहाँ फर्किन्छन् । कुरा उस्तै हो– सुन्दरको ज्ञान र सुन्दरतामा पाइने आनन्द वस्तु र आत्माका बीचको मिलनबाटै उठ्दछन् ।

पूर्णता (परिष्कार), उचित अनुपात (आङ्गिक सङ्गीत) र उज्ज्वलता जस्ता यी तीन गुणहरू वस्तुको सौन्दर्यका निम्ति वस्तुमा हुनुपर्ने एक्विनस ठान्छन् । साथ–साथै उनका दृष्टिमा सौन्दर्य दिव्यताकै नाम हो र त्यसैको सादृश्य यस प्रकृति–जगत्‌मा छ । यो सम्पूर्ण संसार ईश्वरमै निर्भर छ र उनीभन्दा पृथक् पनि छ । पाषाण कलाकृति र सादा पाषाणमा रहने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सौन्दर्यको तुलनात्मक भिन्नता अब देखाउन सकिन्छ। सब वस्तु सुन्दर भए पनि सौन्दर्यको मात्रा व्यष्टि वस्तुपिच्छे भिन्नै हुन्छ, यसको कारण भिन्नै हुन्छ। किनभने यो जगत् स्रष्टामा आधारित हुनुका साथै स्रष्टाभन्दा भिन्न पनि छ। यस प्राविधिकताका दृष्टिले शायद एक्विनस प्लोटिनसभन्दा एक पाइला अगि सरेको अनुभव हुन्छ। एक्विनस र अन्य धर्मशास्त्रीहरूका रचनामा साहित्यका सौन्दर्यको मर्म खोज्नु प्रायः नव–प्लेटोवादमाभन्दा पनि कम उत्साहप्रद र कम सार्थक प्रतीत हुन्छ। वस्तुतः यी दुवै जुगमा जसलाई जसरी मन लाग्छ, त्यसरी लेखिहेर्नु साहित्य थियो। त्यसैले दुवै जमानामा कला र साहित्य वा कविताका बारेमा प्रत्यक्ष टिप्पणी पाइँदै-पाइँदैन भने हुन्छ र पाए पनि तर्क र वक्तृताको सहायककै रूपमा मात्र स्वल्प चर्चा भेटिन्छ।

त्यसैले टमस अक्विनसका अनुयायीहरूको भूमिका पनि साहित्यिक मर्म खोतल्ने दृष्टिले शून्यप्रायः रह्यो। तैपनि ऐतिहासिक अवलोकन गर्दा जेरोम, डिओसेडेस, आडम बेड, अल्क्युन, सेल्सबरी, भाल्भेस्वरी, चसर, बोकासिओ आदिका साहित्यिक चिन्तनका प्रयासहरूको सम्झना गरिदिए हुन्छ। सङ्गीत कलाका चर्चाका क्रममा सङ्ख्या र अनुपातको सौन्दर्यशास्त्र मध्ययुगमा चर्चित हुन्छ। यसै प्रसङ्गमा प्राविधिक छन्दःशास्त्रको पनि रचना भइरहेको पाइन्छ। मध्ययुग र पुनर्जागरणकालमा सौन्दर्य–विरोधी अभिव्यक्तिका दृष्टिले कुख्यात 'डि कन्सोलेनस फिलोसफिया' का लेखक बोइथिउस पनि आफ्ना (संगीत) र 'अंकगणित' मा मानवीय वाद्ययन्त्रहरूलाई संसारकै संगीतका अनुकरण ठान्दछन्। अनि ल्याटिन भर्नाकुलरको प्रादुर्भावसँगै प्राचीन छन्द यथावत् पर्याप्त र उपयुक्त नरहन गएकाले छन्द-प्रयोगका नयाँ प्रयासहरू देखिन्छन् प्रत्येक भाषाका नयाँ स्वरूपका निम्ति (संस्कृत प्राकृत हुँदा, प्राकृत अपभ्रंश हुँदा र अपभ्रंश आधुनिक आर्यभाषा हुँदा हामीकहाँ झैं) अनुकूल छन्दको नवीन प्रयोग हुने कुराको सङ्केत यताबाट पाइन्छ।

पाश्चात्य समालोचनाका प्राचीन र मध्यकाल मूलतः वक्तृताकै सन्दर्भमा हुर्कन्छन् तापनि मध्ययुगको वक्तृता संसदीय र दरबारी मात्रै रहन जान्छ, त्यसमा श्रव्य साहित्यको प्रभाव लुप्त हुन्छ। फलतः वक्तृताशास्त्र प्रचलित र प्रिय नै रहे पनि तिनमा साहित्य–समालोचना भने लगभग अस्ताइदिन्छ। त्यसैले शब्दशास्त्र, अलङ्कार आदिको चर्चा वक्तृताशास्त्रका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्रममा भइरहे पनि साहित्यिक समालोचनाका तत्त्वहरूको अभाव हुन आउँछ । मध्य-युगमा साहित्यिक कृतिको रूपकात्मक व्याख्या र शब्द-व्युत्पत्ति दर्शाउने काम नरोकिए पनि र वैयाकरणहरू विना विशेष तर्क साहित्यका पक्षमा रहिराखे पनि तर्कशास्त्र, दर्शन र विज्ञानचाहिं कविता–विरोधी प्रवृत्तिमै विश्वस्त रहेका छन् । भनूँ, कविता र दर्शनका बीचमा पुरानो कलह स्वीकार गर्ने प्लेटोको चेतना यस युगमा पनि निउँदै छ । हो, वोकासिओले कविताको पक्षमा बोलेका छन् र सेण्ट अगष्टाइन पनि कविताको मोहनीदेखि त्रस्त छन् । तर मूल क्रिश्चियन धारणालाई कंपित पार्ने गरी कुनै सैद्धान्तिक समालोचना मध्यकालमा आएन र क्रिश्चियन अधिकारी वर्गले पनि साहित्यको अनुराग देखाएको भेट्टिन्न । त्यसैले यस युगमा कविताका पक्षमा सुनिने आवाज छिटपुट आवाज मात्रै हुन् ।

(५)

पाश्चात्य समालोचना–सिद्धान्तका विकास प्रक्रियाका विवेचक स्कट जेम्सका दृष्टिमा ग्रीक साहित्य सांसारिकतामा आधारित रहेको थियो र साम्राज्यकालको रोममा पनि यसै प्रवृत्तिमा साहित्य हुर्कियो । तर प्लेटोका प्रभावमा प्राचीन र मध्यकालका सन्धिस्थलमा प्लोटिनस आएपछि क्रिश्चियन मान्यता ग्रीस–रोमेली प्राचीन प्रवृत्तिभन्दा भिन्नै रूपमा देखापर्छ । यस प्रसङ्गमा स्कट जेम्स रोषपूर्ण टिप्पणी गर्छन्—"एक हजारभन्दा बढी वर्षका निम्ति क्रिश्चियन चर्चको अपरिहार्य सङ्गठनले क्याथोलिक यूरोपको धेरैजसो बौद्धिकता, संस्कार र शिक्षित मानवीय शक्ति आफ्नो सेनामा कब्जा गर्‍यो… ।" बोइथिउसद्वाराकवितादेवीलाई वेश्याका रूपमा देखाउँदै गरिएका आक्षेपहरूलाई चर्चका पादरीहरूको समर्थन मिलेकै थियो । त्यसैले स्कट जेम्सका दृष्टिमा धर्मनिरपेक्ष कलाको विकासमा क्रिश्चियन आधिपत्य मध्य-युगमा वाधक बनेको छ । पुनर्जागरणभन्दा अगिका दुई शताब्दीसम्म यो दवाव रहेकै भए पनि यसलाई भङ्ग गर्दै साहित्यिक सृजना नभएको भने होइन । तर सांसारिकताभन्दा लोकान्तरतिर ताक्ने क्रिश्चियन मान्यताभित्र कलाको सहज विकास बाधित भएको कुरा नस्वीकारी सुख छैन । यो बाधा साहित्यिक समालोचनाले भोग्नुपर्‍यो, विशेषतः सैद्धान्तिक समालोचनाले । यसरी सेण्टस्वरी र स्कट जेम्स सैद्धान्तिक समालोचनाका सम्वन्धमा मध्य-युगको अध्ययनवाट एउटै निष्कर्षमा पुगे पनि आक्रोशको मात्रा स्कट जेम्समा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ज्यादा छ अनि स्कट जेम्स मध्ययुगको साहित्यिक महिमा गाउँदा रुष्ट छन् भने सेण्टस्बरी मध्ययुगको साहित्यिक मूल्यको उपेक्षावाट क्षुब्ध छन् । जे होस्, समालोचनाको एक मूठी सैद्धान्तिक किरणका निम्ति अव यसै युगका महान् प्रतिमा दाँतेतिर फर्कनु नै हाम्रो यात्राक्रम बन्न गएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड २: परिच्छेद ५

दाँते : मध्ययुगको समालोचनाका प्रतीक

मध्ययुगको तेह्रौं शताब्दी । रोमाण्टिक–क्याथोलिक संप्रदायको हुन सक्नेसम्म ललितता र सूक्ष्मता दाँतेको 'डिभाइन कमेडिया' मा पाइन्छ । त्यसैले उनी मध्ययुगका र आउँदा अनेकौं युगका पनि अमर साहित्यिक प्रतिभा हुन् । फ्लोरेन्सको बौद्धिक जीवन, विद्रोह दाँतेको प्रवास कालको बहुमुखी अनुभव र प्रादेशिक गीत र गायन तथा कविताले दाँतेको असाधारण प्रतिभाको साथ दिन्छन् र 'डिभाइन कमेडिया' सिर्जिन्छ । क्रिश्चियन दर्शन, आफ्नी प्रेयसी बेट्रिसप्रतिको अगाध प्रेम, महाकवि भर्जिलको अध्ययनबाट जागेको महत्त्वाकाङ्क्षा र ल्याटिनबाट नव–विकसित भाषिकाहरू अनि इटालियन भर्नाकुलरको सरल मोहकताबाट दाँतेको कवि आफ्नो परिपूर्णतातिर अग्रसर हुन जान्छ ।

तर उनको काव्य–साधनाको मूल प्रश्न थियो कुन र कस्तो भाषामा रचना गर्ने ? प्राचीन ल्याटिन भाषामा रचित रचनाको साह्रो अध्ययन गरेर सिकिने ल्याटिन भाषा अथवा विकसित भाषिका वा प्रादेशिक भाषाहरू स्वीकार गर्ने ? यही उनको आन्तरिक धर्म सङ्कट थियो । त्यसैले 'डि भाल्गारियो इलोक्वियो' मा दाँते मार्मिक प्रश्न गर्छन्— 'कविले कुन भाषाको प्रयोग गर्ने ?' भनूँ, यो हामीकहाँ शक्तिवल्लभ र भानुभक्तका समयमा 'संस्कृत कि नेपाली ?' का बीचमा कवि तुलतुलिन परेको सङ्कट हो । ल्याटिन सशक्त–परिष्कृत भए पनि मातृभाषा नभई अर्जित–पठित भाषा हो भने भर्नाकुलर वा मातृभाषामा विविध भाषिका भएकाले कुन चाहिँलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सृजनाका निम्ति ग्रहण गर्ने भन्ने प्रश्न बाँकी रहन्छ । यसैमा केन्द्रित छ दाँतेको चिन्ता । त्यसबेला यो अन्तर्द्वन्द्व इटालीकै मात्र नभएर सारा यूरोपकै साझा समस्या थियो । त्यसैले दाँते अन्त्यमा मातृभाषा वा भर्नाकुलरकै पक्षमा निर्णय गर्छन् तर त्यसको प्रादेशिकता र भद्दापनबाट पनि उम्किन चाहन्छन् । इटालीका सबै प्रदेशले बुझ्न सक्ने र सबै सामाजिक केन्द्रहरूसम्म पुग्न सक्ने उदात्त भर्नाकुलरतिर उनी ढल्किन्छन् । 'डिभाइन कमेडिया' महाकाव्य यही प्रयोग हो । त्यसैले भर्नाकुलरलाई प्रादेशिकताबाट मुक्त गर्ने साझा शब्द र भाषा-पद्धतिको प्रयोग उनको अभीष्ट बन्छ । आजका यूरोपेली र भारोपेली भाषामा यो समस्या कमै भए पनि त्यस युगको निम्ति यो महान् प्रश्न थियो । त्यसैले कवि दाँतेभित्रको समालोचक 'डि भाल्गारियो इलोक्विओ' लेख्न पुग्छ । यसरी लन्जाइनस पछि सुषुप्त, कहिले-कहिले चट्पटाइदिए जस्तो मात्र, पाश्चात्य सैद्धान्तिक समालोचनाको परंपरा दाँतेमा आएर अलिकति बिउँझन्छ ।

तर 'मान्छेले वास्तविक रूपमा प्रयोग गरेको भाषाबाट चयन' भन्ने वर्डस्वर्थ (अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक कवि) भन्दा दाँते भर्नाकुलरका प्रथम प्रयोक्ता र प्रवक्ता महाकवि भएर पनि भिन्न छन् । त्यस्तै 'सशक्त आवेग-हरूको अजस्र अधिस्फुटन' वा सहज प्रवाहलाई कविता मान्ने वर्डस्वर्थभन्दा दाँते धेरै टाढा छन् । त्यसैले दाँते लेख्छन्—"कविता र यसका निम्ति उपयुक्त भाषा खोज्नु एउटा विस्तृत र पीडाप्रद प्रयास हो ।" दाँतेले सामान्य जीवनको भाषा स्वीकार्नुको अर्थ त्यसको ग्रामीणता र प्रादेशिकता-लाई पनि स्वीकारेका होइनन् तर उनी गम्भीरताका साथ शब्द चयन गर्न बिर्सदैनन् ।

प्रथमतः भाषाको प्रश्नले आक्रान्त दाँते अब विषयवस्तुका बारे सोच्न थाल्छन् । उनी ठान्छन्—साहित्यिक कृतिका निम्ति भाषा साधन मात्र हो र यसलाई त्यसभन्दा बढी महत्त्व दिनु हुँदैन, किनभने प्रथम महत्त्व विषयवस्तुकै रहन्छ । उनका दृष्टिमा एउटा सैनिकका निम्ति घोडा जे हो, एक कविका निम्ति भाषा त्यही हो । त्यसैले उत्तम सैनिकहरूका निम्ति उत्तम घोडा हुनुपर्छ अर्थात् उच्च-उदात्त कविताका निम्ति त्यस्तै भाषा आवश्यक छः तर उदात्त भाषाको प्रयोगका निम्ति विषय पनि त्यत्तिकै छ कि छैन भन्ने होश गर्नुपर्छ । यसरी दाँते विषय र भाषाको प्रकृतिका बीचमा सामञ्जस्यको सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मूलभूत रूपमा यिनै हुन् दाँतेका टिप्पणीहरू । भर्नाकुलरको पक्ष लिनु र त्यसको शब्द–संगीत, साफ्नापन र अभिव्यक्ति–सामर्थ्यको विकास गर्नु उनको पहिलो भूमिका भए पनि विषयवस्तुको प्राथमिकता र सामञ्जस्यको सिद्धान्त पनि तेह्रौं शताब्दीको परिवेषका दृष्टिले उनका विशिष्ट बुँदाहरू हुन् ।

दाँते रूपक–सिद्धान्तको पनि अपेक्षाकृत विस्तृत प्रतिपादन गर्छन् । मध्यकालका निम्ति पवित्र ग्रन्थ 'बाइबल' र महाकाव्य 'एनियड' को रूपकात्मक व्याख्या प्रिय विषय रहेको हो र टमस एक्विनस पनि सचेत यस प्रसंगमा देखिन्छन् । तर दाँते विशेष गम्भीरतासाथ रूप–विवेचना गर्छन् भन्न सकिन्छ । उनी भन्छन्—"साहित्यिक कृतिको अध्ययन र मूल्यांकन चार तात्पर्यमा गर्न सकिन्छ र गर्नु पनि पर्छ ।" यी चार तात्पर्यहरू हुन्–अभिधात्मक, रूपकात्मक, नैतिक र सादृश्यगत । पहिलो अभिधात्मक अर्थमा हामी शब्दका सीमाभित्र रहेर शाब्दिक तात्पर्य ग्रहण गर्छौं । रूपकात्मक अर्थ कथानकको आवरणभित्र लुकेको हुन्छ जसलाई सुन्दर आख्यानभित्र छिपेको सत्य कृति पनि भन्न सकिन्छ । नैतिक अर्थमा त्यस कृतिबाट पाइने शिक्षा र सन्देश ग्रहण गर्नुपर्छ । चौथो सादृश्यगत अर्थ इन्द्रियातीत हुन्छ अथवा अतीन्द्रिय । यहाँ लेखक इन्द्रियगत सादृश्यकै आधारमा पनि परमात्माको गरिमा वा आध्यात्मिकतालाई व्यक्त्यारहेको हुन्छ । यी चार स्तरहरू पनि दाँतेका योगदानहरू र समालोचना–सिद्धान्तको विकासका क्रमिक शृङ्खलाहरू हुन् भन्न सकिन्छ ।

सेण्टस्बरी दाँतेको स्वतन्त्र दृष्टिको प्रशंसा गर्छन् । धेरै–धेरै पुराना टिप्पणीकारहरू झैं दाँते पुराना मान्यताबाट थिचिएका छैनन् । अनि प्राचीन भाषा र साहित्यको सम्बन्धमा पनि उनको विवेचना परंपराका तुलनामा ज्यादा महत्त्वपूर्ण छ । उनी 'वक्तृता' को वास्ता गर्दैनन् र गद्य–रचनासँग बढी परिचित छन् । ट्रोजन, अर्थरियन र रोमन आख्यानहरूको उल्लेखबाटै उनको गद्य–कृतिसँगको घनिष्टता झल्कन्छ । साथ–साथै रोमाञ्च कविता र लोक–गायनका कविताका सम्बन्धमा पनि उनको विवेचना पुराना साहित्यिक दृष्टिकै सापेक्षतामा स्वर नभएर भिन्नै छ । उही विषयवस्तु भए पनि गद्यकार र कविका पद्धति र प्रभावहरू भिन्नै हुने कुरा दाँते स्वीकार गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दाँते उनको 'डि भल्गरियो इलोक्विओ' मा मूलतः इटालियन साहित्य वा रोमाञ्च–रचनामै केन्द्रित छन् । तैपनि उनी साहित्यकै सम्बन्धमा यदा–कदा टिप्पणी गरिरहन्छन् । त्यसैले वैज्ञानिकता उनको यस लेखन–पद्धतिमा कमै छ तैपनि उनको अन्तर्दृष्टि पर्याप्त वैज्ञानिक छ ।

दाँते छन्द र छन्द–विधानका बारेमा पनि चर्चा गर्छन् र शब्द-शय्याका सम्बन्धमा पनि उनले गहकिला कुरा बोलेका छन् । परन्तु समालोचनाको सैद्धान्तिकताका आँखामा यी टिप्पणीहरू विशेष महिमामय छैनन् । यदि सैद्धान्तिक समालोचनाको अकाल परेको मध्ययुगका टिप्पणीकार नभएका भए हामी उनको उल्लेख नगर्न पनि सक्छौं । तर यस्तो अँध्यारो वखतमा समालोचनात्मक यत्तिकै किरणहरू छर्नु पनि स्तुत्य हो भन्ने कुराचाहिं निर्विवाद छ । यही दाँतेको समालोचनात्मक मूल महत्त्व हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ३: परिच्छेद १

पुनर्जागरण–युग र यसका समालोचनात्मक उपलब्धि

(क) पुनर्जागरणको तात्पर्य

यूरोपेली पुनर्जागरणको पृष्ठभूमि विविधतापूर्ण छ र बहुतै रोचक पनि देखिन्छ। रोमन क्याथोलिक कठोरता अन्तर्गत पण्डित–वर्ग मूलतः शास्त्रीय घेरामै सीमित रहेको अनि चर्चद्वारा कला सौन्दर्यको आराधना-माथि नियन्त्रण र रोक्का जस्तै भएको तैपनि जन–स्तरमा रोमाञ्च–साहित्य हुर्किरहेको मध्ययुग टुट्दै नयाँ जागरण र अझ ग्रीक–रोमको प्राचीन चैतन्यको जागरणको क्रम अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ। भनूँ, पुनर्जागरणकालसँगै आधुनिक यूरोपको सूत्रपात पनि प्रारम्भ हुन्छ।

पुनर्जागरण वा रिनेसाँ १३२१ ई. मा इटालीदेखि थालिएको मानिन्छ। यसको अर्थ हो ग्रीक र रोमन क्लासिक्समा अभिरुचिको पुनर्जन्म। जुलिस मिचलेटले रिनेसाँ शब्दको प्रथम प्रयोग गरेका हुन्। एक प्रकारले यसको अर्थ हो 'मान्छे र संस्कारको आविष्कार।' अझ यसलाई व्यक्ति–सत्ता र धर्मनिरपेक्षताको जागृति पनि भन्न सकिन्छ। यस पुनर्जागरणका खास–खास कारण के हुन्? यस्तो विवेचना गहन विषय हो, तैपनि संक्षेपमा यस्तो उल्लेख गर्न सकिन्छ। पुनर्जागरणको प्रक्रिया विकसित हुनुका केही कारण र परिणाम हुन्— (१) भौगोलिक अन्वेषणको प्रारम्भ हुनु अनि ध्रुवहरूको खोजको क्रम थालिनुका साथै कोलम्बस र भास्कोडिगामामा यात्रा र उपलब्धिले गर्दा भूमध्यसागर परिसीमित पुराना भूगोलविद् टोलिमीको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भूचित्रावली ध्वस्त हुनु, (२) गणित, खगोल, भौतिकशास्त्र र औषध शास्त्रका क्षेत्रमा वैज्ञानिक आविष्कारको प्रारम्भ (ग्लालेलियो, कोपर्निकस र केप्लसका धारणा र स्थापनाका साथै न्यूटनको गुरुत्वाकर्षण सिद्धान्तको उदय) हुनु । (३) मुद्रण–यन्त्रको आविष्कार र विस्तार (१४४४–५० मा गुटेन वर्गद्वारा 'मोभेबुल टाइप' को आविष्कारका क्रममा भर्नाकुलर भाषामा बाइबलको मुद्रण–प्रकाशन) हुनु । (४) १४५३ मा टर्कीको विजयले गर्दा कन्स्टान्टिनोपोल नगरको पतन र ग्रीक विद्वान्हरू प्राचीन पुस्तक लिंदै इटालीतिर भाग्न थाल्नु । (५) मध्ययुगी लौकिक जीवन स्वर्गीय तयारी मात्र हुनाका साथै साथै शरीर र भोगको महत्त्व नहुनु र मान्छे ईश्वरको दास बन्नु जस्तो अवस्था थियो र एडम र इभका मूल पापकै वहन मान्छे मात्रले गर्नुपर्ने ठानिन्थ्यो। तर मानववादको प्रारम्भ हुनासाथै परलोकवाद-बाट केही फुत्किएर मान्छेले यसै लोकका सुख-सुविधामा बढी चाख लिन थाल्नु । (६) धार्मिक र सामन्ती दबदबा तथा दबावबाट मान्छे मुक्त हुँदै मान्छेको महत्त्व स्वीकार्न थाल्छ, व्यक्ति चेतनाको अभ्युत्थान प्रारम्भ हुन्छ । त्यसैले व्यक्ति-सत्ताको आविष्कार हुनु, (७) प्रश्नात्मकताको विकास थालिन्छ, मान्छेको जिज्ञासावृत्तिको उदय हुन्छ । 'इन्क्विजिसन' मा हैन भन्ने परे पनि त्यहाँबाट उठ्ने वेला ग्लालेलियो भुत्भुताउँछन् 'तैपनि यो घुम्छ—इफुर सि म्युव्स् ।' यस्तै प्रबल स्वतन्त्र मस्तिष्कको अभ्युदय हुनु । (८) धार्मिक प्रतिक्रियाको प्रारम्भ हुन्छ, कोही भोग र वासनातिर लाग्छन्, कोही परलोक र मुक्ति नै नमान्दै अनैतिकतातिर तन्कन्छन्, चर्च र पेगोइष्ट (अनेकेश्वरवादी) दुबैका विरुद्ध प्रोटेष्टेण्ट आन्दोलन थालिन्छ । त्यसै धार्मिक स्वतन्त्र चेतना जुर्मराउनु । आदि ।

तर स्कट जेम्स के ठान्छन् भने नयाँ युग वा पुनर्जागरण आउनुमा मध्यकाल र यसको धार्मिक दबदबा समाप्त भई मान्छेको मुक्त चेतना बिउँझिनु नै प्रमुख कारण हो, प्राचीन क्लासिक्सको उपलब्धिको भूमिका नगण्य मात्र छ, अरु साँचो कुरा गर्ने हो भने कुनै विशेष भूमिका छैन । ग्रीक साम्राज्य अन्तर्गत नै यी ग्रन्थ थिए तर किन नव–जागरण आएन ? अरु यी क्लासिकल ग्रन्थको प्राप्तिले पुन: नव–क्लासिकल युग ल्यायो र त्यसको नियमवादितासँग स्कट जेम्स अत्यन्त क्रुद्ध छन् । त्यसैले उनी क्लासिक्सको उपलब्धिलाई कुनै महत्त्व दिन चाहँदैनन् । परन्तु उन्मुक्त–सहज रोमाण्टिक धारणाका विशेष पक्षपातीका रूपमा स्कट जेम्स ऐतिहासिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

न्याय गर्न विफल देखिन्छन् । विशेषतः स्वतःप्रसूत र उन्मुक्त ग्रीक साहित्य बाहेक अथवा ड्राइडन–जोन्सनका स्वतन्त्र चेष्टाबाहेक जर्मन र कलरिज सौन्दर्यचेतना-पूर्वको अठ्ठारौं शताब्दीसम्मको साहित्यिक-समालोचनात्मक इतिहासमा जुन क्लासिकल् परंपरावादिता र नियमानुसारिता फेला पर्छन्, त्यसको सम्पूर्ण प्रत्याख्यान गर्न कम्मर कसेका स्कट जेम्सको दृष्टि पुनर्जागरण र नव–क्लासिकल मूल्यप्रति विमुख छ । स्कट जेम्सको पुनर्जागरण–कालप्रतिको विमुखता सम्पूर्ण दृष्टि होइन, बरु दृष्टिको एकांगिता हो भन्न सकिन्छ ।

तैपनि हराए जस्तै बिर्सिए जस्तै अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को खोज र आविष्कारले नै नयाँ पश्चिममा समालोचनात्मक गतिविधिको प्रारम्भ गरेको हो भन्नु मात्रै अहिले पर्याप्त छ । पुनर्जागरणको लहरले सर्वप्रथम इटालीलाई छोयो अनि विस्तारै यो लहर जर्मनी, फ्रान्स, स्पेन र इङ्गल्याण्ड-सम्म पुग्न गयो । ईशाको पन्ध्रौं शताब्दीको अन्तिम वेलातिर यो नयाँ प्रभाव–शृङ्खला थालियो । इटालीका समालोचकहरूले 'काव्यशास्त्र' को चर्चा–परिचर्चा गर्न थाले र साहित्यका सम्वन्धमा ठोस दृष्टिकोणको पुनरारम्भ हुन गयो। अब यस साहित्यिक चिन्तनका क्रममा अतीतमा सिसेरो र क्विण्टिलियनले दिए जस्तै विवेकलाई महत्त्व प्राप्त हुन थाल्यो । यसरी पुनर्जागरणकालका इटालीका मानववादीहरूले मध्ययुगको अन्धकार तोड्दै प्राचीन युगका प्रभावमा समालोचनात्मक जागरणको प्रथम पताका उठाउने प्रयत्न गरेको पाइन्छ ।

(ख) प्राचीन ग्रीक ग्रन्थको अन्वेषण

पुनर्जागरण युगको पृष्ठभूमिको चर्चा गर्नु वेश होला । पेट्रार्च (जीवनकाल ई. १३०४–७४) ले ल्याटिन पाण्डुलिपिको संकलन गर्नु, पोगिओले १४१६ ई. मा क्विण्टिलियनको सम्पूर्ण पाण्डुलिपि भेट्टाउनु, १४२१ ताक सिसेरोका वक्तृतासम्वन्धी रचना प्राप्त हुनु, गुआरिनो (१३७४–१४६०) ग्रीसबाट केही पुस्तक लिएर १४१८ मा फर्किनु अनि १४२७ तिर औरिस्याले २३८ पुस्तक कन्स्टेण्टिनोपलवाट ल्याउनु अनि फिलेल्फाले अरू ४० पुस्तक पाउनु आदि घटना आधुनिक इटालीमा प्राचीन ग्रीक-रोमेली ग्रन्थका खोजका व्यापकता-विस्तृतताका उदाहरण हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कस्टेण्टिनोपोलको पतन (१४५३) पुनर्जागरणको शृङ्खलामा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना हो। यस नगरको पतनपछि ग्रीक शरणार्थीहरू ग्रीक पाण्डुलिपि लिएर इटालीतिर लहरका लहर आउन थाले। इटाली ग्रीक र ग्रीक क्लासिकल ग्रन्थका बाढीमा पर्न गयो। यी ग्रन्थहरूलाई महत्त्वपूर्ण ठान्दै यिनीहरूको अध्ययन, अनुवाद र परिचर्चा प्रारम्भ भयो। रोमनक्याथलिक धर्म र धर्मशास्त्रका पिंजरामा बन्द तात्कालीन बौद्धिक वर्गले नयाँ प्रकाश, नयाँ संकेत र नयाँ जागृति प्राप्त गऱ्यो। यसरी मध्यकालको चिरनिद्रापछि यूरोपको जागरण-शृङ्खला इटालीबाट थालियो। अरू मुद्रण-यन्त्रको आविष्कार हुनाले प्रकाशन-संपादन कार्य विस्तृत हुन थाल्यो।

(ग) अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को खोज र प्रकाशन

अब हाम्रो सम्बन्ध मुख्यतः अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को प्रकाशन-शृङ्खलासित जोडिन आउँछ। मध्ययुगमा यो ग्रन्थ-रत्न विस्मृत-विस्मृत जस्तै थियो। यसका अरबी संस्करणबाट गरिएको संक्षिप्त ल्याटिन संस्करणतिर पनि विशेष दृष्टि कसैले दिएको देखिन्न। त्यसैले १४९८ ई. मा भेनिसमा जार्जियो भालाले गरेको 'काव्यशास्त्र' को प्रथम सम्पूर्ण ल्याटिन अनुवाद महत्त्वपूर्ण हुन आउँछ। प्रथम ग्रीक मूल १५०८ मा एल्डाइनको 'रेटोरेस ग्रे सि' मा भेटिन्छ। अलेसाड्रो डे पाजिले १५३६ मा ग्रीक ल्याटिन पाठको तुलनात्मक अध्ययन गरेको देखिन्छ। ल्याटिन टिप्पणीका साथ 'काव्यशास्त्र' को प्रथम विवेचनात्मक संस्करण १५४८ मा फान्सिस्को रोबर्टेलोबाट प्रस्तुत हुन जान्छ। यसको प्रथम इटाली अनुवाद बर्नार्डो सेग्निद्वारा १५४९ मा गरिन्छ। सेग्निको भनाइ छ—"अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' लामो समयसम्म परित्यक्त र उपेक्षित हुन गएको थियो।" महाकवि टासोका दृष्टिमा यो 'काव्यशास्त्र' लामो समयसम्म 'अज्ञानको दुर्बोध अन्धकारमा गाडिएको' थियो। १६ रौं शताब्दीको पुनर्जागरण--वेलामा छिटपुट साहित्यिक समालोचनासम्बन्धी अन्य टिप्पणी पनि भएका छन्, तैपनि अरिस्टोटलका 'काव्यशास्त्र' को खोज प्रकाशन, र चर्चा नै यसको प्रमुख उपलब्धि हो। सम्भवतः प्राचीन समालोचना-ग्रन्थकै प्रेरणामा यी छिटपुट टिप्पणी जन्मिएका हुन्।

(घ) अन्य प्राचीन ग्रन्थको प्राप्ति

१५५४ मा रोबर्टेलोले नै लन्जाइनसको 'उदात्तसिद्धान्त' वा 'पेरि इप्सुस' को ग्रीक पाठ ल्याटिन टिप्पणीका साथ प्रस्तुत गरेका हुन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मोगिओद्वारा सेण्ट गाल मठमा प्राप्त क्विण्टिलियनका रचना (खण्डित रूपमा पहिले पनि ज्ञात) को संपादन कार्डिनल कम्प्यानोद्वारा १४७० मै भइसकेको थियो । अरु क्लासिकल दार्शनिक र साहित्यकारहरूका रचनाका विस्तृत संस्करण पनि यतिखेर प्रस्तुत हुन थाले, उदाहरणनार्थ होमर, प्लेटो, अरिस्टोटल आदिका । तैपनि स्थानीयता–केन्द्रित, आधिकारिक र निगमनात्मक (निर्देशात्मक) पद्धतिको प्रयोग भएकाले पुनर्जागरण–कालको समालोचना जोडदार–व्यापक भए जत्तिकै महत्त्वपूर्ण र विख्यात चाहिं हुन नसकेको अनुभव हुन्छ ।

(ङ) यस युगका आफ्ना उपलब्धि

उपर्युक्त प्राचीन ग्रन्थका खोज र संपादन र विवेचनाभन्दा वाहेक पनि पुनर्जागरण–युगका खास आफ्ना उपलब्धि समेत छन् । यस क्रममा प्रथमतः छन्दोबद्ध रूपमा मार्को गिरोलामो विदाको 'डे आर्ट पोइटिका ? (काव्यशास्त्र) १५२७ मा प्रकाशित भएको पाइन्छ । यिनको 'काव्यशास्त्र' आफ्ना पूर्ववर्ती होरेसको जस्तै अथवा उत्तरवर्ती फ्रान्सेली समालोचक व्वाइल्यू र अङ्ग्रेजी कवि पोपको जस्तै परिपाटीमा छ । काव्यशास्त्रमा वैज्ञानिक स्थापनाको प्रयास एक विशपद्वारा ल्याटिन र इटाली भाषामा पनि प्रस्तुत 'काव्यशास्त्र' मा भेटिन्छ र अर्को यस्तै कठोर र प्रसिद्ध प्रयास हो फ्रान्सेली जुलियस सीजर शेलिगरको 'पोइटिकेस' लिब्रिसिप्टेम' । शेलिगरको 'काव्यशास्त्र' उनको मृत्यु भएको तीन वर्षपछि १५६१ मा प्रकाशित गरिएको पाइन्छ । विशपको वा शेलिगरको 'काव्यशास्त्र' अरिस्टोटलकै धाराको छ, होरेस जस्तै निर्देशात्मक नभएर विवेचनात्मक छ । यी दुई थरि प्रयासका साथै कविताको पक्ष र वकालतमा पनि पुनर्जागरणकालमा समालोचनात्मक चेष्टा गरिएको भेटिन्छ । वेले १५४९ मा भर्नाकुलरको पक्षमा 'डिफेन्स एट् इलुस्ट्रेनस डेला ल्याङ्ग्वे फ्राङ्कायसे' प्रस्तुत गर्छन्, अथवा शेलिगरको 'कविताको समर्थनमा' (१६००) अनि फिलिप सिडनीको 'कविताको पक्षमा' (१५९५) प्रस्तुत छन् ।

यस युगको अर्को प्रकारको उपलब्धि हो रोमाण्टिक वा भर्नाकुलरको पक्षमा स्वयम् साहित्यकारले वा विद्वान्ले व्यक्त गरेको टिप्पणी । जस्तै गिटाल्डि सिन्थिओ आफ्नै दुःखान्तकको समर्थनमा तर्क गर्छन्, अरिस्टोचाहिं

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रोमाण्टिक महाकाव्यका पक्षमा लेख्छन्, मैजिनी 'डिभाइन कमेडी' को वकालतमा र टासो आफ्नै महाकाव्य 'जेरुसेलम लिबेरेटा' को समर्थनमा तर्क गर्दछन् । भनूँ, रोमाण्टिक र भर्नाकुलर प्रयोग त्यस बखत भइरहेको थियो भने त्यसको विरोध पनि हुन्थ्यो । त्यसैले तर्क–वितर्कका क्रममा समालोचनात्मक परिचर्चा संभव हुन गयो । संक्षेपमा पुनर्जागरणकाल वा १६ रौं शताब्दीको मूलतः इटाली र सामान्यतः सम्पूर्ण यूरोपको समालोचनात्मक गतिविधिको संक्षिप्त रेखाचित्र यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । अब प्रश्न उठ्छ समालोचना–सिद्धान्तका दृष्टिले यी चेष्टा र प्रयासहरूको मूलभूत प्राप्ति के हो भन्ने ।

मध्ययुगमै दाँते आफ्नो 'डि भल्गरियो इलीक्विओ' मा मुख्यतः आधुनिक मातृभाषाको महिमा र काव्य–सामर्थ्यको स्थापना गर्न प्रवृत्त छन्, आधुनिक भाषा इटालीको परिष्कृत शब्द–सम्पन्नताकै दिग्दर्शन उनी दिन्छन् । प्राचीन ल्याटिनको नव–रूप इटाली भाषाको स्थानीय समस्यावाट थालेर पनि दाँते निश्चय नै गम्भीर–व्यापक समस्या छुन पुग्छन्, किनभने यो भाषा–समस्या भाषिक विकासक्रममा प्रत्येक जातिको समस्या हुन गइहाल्छ । तर १६ रौं शताब्दीका मध्यमा डु वेले चाहिं क्लासिक्सको सुन्दरतम शब्दावलीको अनुकूलन र अपहरणको सुझाउ दिएका छन् । उनी भन्छन्— प्राचीनकहाँ जाऊ र उनीहरूको सम्पत्ति हरण गर ।" तर इङ्गल्याण्डमा 'गोठालोको पात्रो' को सन्दर्भमा अङग्रेजी आधुनिक भाषाकै शब्दावलीको पक्ष लिइएको छ । जे होस्, कसरी साहित्यिक भाषा–समृद्धि आधुनिक भाषाले प्राप्त गर्ने भन्ने प्रश्न वहुतै महत्त्वपूर्ण र व्यापक प्रश्न हो र यही प्रश्न सोह्रौं शताब्दीमा उठिरहेको पाइन्छ । हामीकहाँ, साहित्यिक महिमाको स्तरमा समानता नभए पनि, दाँतेले जस्तै भानुभक्तले पनि मातृ–भाषामा प्रयोग गरे भने उपर्युक्त वादविवादलाई संस्कृत शब्दावली वा ठर्रो शब्द भण्डारतिर फर्किने भन्ने द्वन्द्वात्मक आकांक्षा भन्न सकिन्छ । उत्तरवर्ती वर्डस्वर्थको शब्दावली-सम्वन्धी धारणा पनि यसै सन्दर्भमा राम्ररी बुझ्न सकिन्छ । यस्तै छन्दको स्वरूपका सम्वन्धमा पनि इटाली, फ्रान्स र इङ्गल्याण्डमा क्लासिकल र भर्नाकुलरका विभिन्नतालाई औंल्याउने काम यस शताब्दीमा प्रशस्तै गरिएको छ, यद्यपि यस्तो द्वन्द्वको प्रारम्भ मध्ययुगमै थालिएको हो । यस द्वन्द्वलाई संस्कृत छन्द र लोक छन्दको स्थितिसँग हामी दाँज्न सक्छौं । क्लासिकल छन्द भाषागत प्रवृत्तिअनुसार आघातमा आधारित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

थियो भने नयाँ भाषाहरूको छन्द मात्राको अपेक्षा गर्दथ्यो । यसै सन्दर्भमा अन्त्यानुप्रासको माग नयाँ भाषाले गरेका थिए र यही वाद–विवाद त्यतिखेर विशेषतः देखा पर्‍यो । यसैलाई हामी हामीकहाँको छन्दको अत्यानुप्रासहीनता र लोक–छन्दको अन्त्यानुप्रासी प्रवृत्तिसँग तुलना गर्न सक्छौं ।

१६ रौं शताब्दीका समालोचकहरूको विशेष सम्बन्ध भएको अर्को विषय हो विधा र तत्सम्बधी उपचार र नियमको प्रश्न । क्लासिकल युग र यी नयाँ लेखक–मान्यताकारका बीचमा मध्ययुग र पुनर्जागरणवेलामा जन्मिएका फेबल, रोमान्स र बर्लेस्क (रूपक–कथा, रोमाञ्च र प्रहसन) थिए । साथै क्रिश्चियन, सामन्ती, गोथिक र रोमाण्टिक, भनूँ, यूरोपीय विविध प्रयोग र तिनका सामग्रीले गर्दा दुःखान्त र भर्जिलीय महा-काव्य जस्ता पुरानै विधामा पनि यी नयाँ भर्नाकुलर भाषामा लेख्ता पूर्णतः पुराना नियमको पालना कठिन थियो । अरिस्टोटलको 'काव्यशास्त्र' को खोजीसँगै उनका नियमहरू उदारतापूर्वक वा अनुदारतापूर्वक पालन गर्ने भन्ने पनि यस समयको विशिष्ट प्रश्न थियो । त्यसैले गिराल्डि सिन्थियो उनका 'पाठकलाई सम्बोधन', 'क्षमाप्रार्थना', 'सुखान्तक र दुःखान्तक रचना' जस्ता कृतिमा आफ्ना नाटकीय प्रयोगको औचित्य प्रस्तुत गर्छन् । यस्तै ट्रिसिनोको 'पोइटिका' मा उनी आफ्नो नाटकीय र महाकाव्यात्मक परिपाटीका पक्षमा तर्क गर्छन् । यस्तै अनेकौं तर्क–वितर्कहरू यस युगका अनेक लेखकका अनेक रचनामा प्रतिबिम्वित हुन्छन् । अरिस्टोटल र होरेसका काव्यशास्त्रीय विषय-वस्तुको परीक्षण–पुनःपरीक्षणको क्रम पनि यस बखत चलिरहेको देखिन्छ । दुःखान्तकमा कथावस्तु र चरित्र कस्तो हुनुपर्छ, सुखान्तक र दुःखान्तकका बीचमा के मूलभूत अन्तर छ, सुखमय र दुःखमय अन्त्यको प्रश्न के हो र विरेचन के हो आदिका सम्बन्धमा यस युगमा पर्याप्त छलफल भएको पाइन्छ ।

यस सन्दर्भमा पुनर्जागरण–युगको मूलभूत उपलब्धि हो अन्विति–त्रयको स्थापना । अरिस्टोटलले समय र कार्यका अन्विति वा एकत्वका सम्बन्धमा स्पष्ट बोलेका छन् भन्न सकिन्छ तर स्थानको अन्विति वा एकत्व अरिस्टोटलीय स्थापना होइन । तैपनि अरिस्टोटलले खासै चाहेको कार्यान्विति र सङ्केतित समयान्विति नयाँ स्थानान्वितिका साथ नाट्य–नियमका रूपमा यस युगमा प्रतिष्ठित हुन पुगेको भेटिन्छ । मूलतः शेलिगरलाई नै यसको श्रेयः छ । उनले आफ्नो 'काव्यशास्त्र' (१५६१) मा यसको स्थापना गरेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन् । काष्टेलबटोंले १५७० मा यस नाट्य–नियमलाई राम्रै प्रतिष्ठित गरिदिए । अरिस्टोटल र आधुनिकताका बीचको भावी द्वन्द्वको एक प्रमुख कारणस्वरूप 'अन्विति-त्रय' यस रूपमा देखा पर्‍यो । नव–क्लासिकल युगको प्रभावकारी मूलसूत्र यही 'अन्विति-त्रय' रह्योभने आज–भोलि यसको अप्रियता उत्तिकै बढेको छ । यसरी अन्विति-त्रयको आधारमा पुनर्जागरण-युगमा नाटकमा नियमितता ल्याइयो भने महाकाव्यमा पनि ग्रीक महाकवि होमरभन्दा ल्याटिन महाकवि भर्जिललाई आदर्श मान्दै, संस्कृत साहित्यमा स्वतःस्फूर्त वाल्मीकि–व्यासलाईभन्दा शास्त्रीय धाराका भारवि-माघलाई बढी महत्त्व दिए झैं, पुनर्जागरण-युगको महाकाव्य-मान्यता बसालियो । यसको विरोध भइरह्यो, तैपनि यो मान्यता चलिरह्यो । यस्तै केवल सुखान्तक वा दुःखान्तकमै मात्र नखुम्चिई मिश्रित सुख-दुःखान्तकको औचित्यका सम्बन्धमा पनि यस युगमा वाद-विवाद चल्यो । वास्तविकताका दृष्टिले जीवन सुख-दुःखमय छ तर आदर्शीकृत वास्तविकताका दृष्टिले आँसु र हाँसो जीवनमा वास्तव भए पनि यी दुईलाई मिसाइदिनु कतिसम्म उचित छ ? तर्क-वितर्क छ, निष्कर्ष बसालिएको छ, तैपनि पुनर्जागरणकालले यसको अन्तिम विवेकग्राह्य टुङ्गो ल्याउन सकेको देखिन्न । गुआरिनी १६०१ मा आफ्नो 'ग्राम्य सुख-दुःखान्तक' का समर्थनमा तर्क गर्छन्—'सुख–दुःखान्तकले श्रोताका उदासतालाई आह्लाद-द्वारा विरेचित गर्छ ।'

टासो १५९४ मा 'बातचीत' मा कविता सत्य हुनुपर्छ, मिथ्या होइन अनि उदात्त हुनुपर्छ तर अविश्वसनीय होइन भन्दै बोल्छन्—'कविता विशिष्ट तथ्यको क्षुद्र सत्य होइन वरु विश्वजनीन सत्य हो ।' तर मैजिनी 'सुखान्तकको समर्थन' (१५८७) मा आविष्कृतिमा जोड दिन्छन् । उनका दृष्टिमा कविताले अथवा साहित्यले सत्यभन्दा 'विश्वसनीय' मा जोड दिन्छ । त्यसैले कविता परिकल्पित वस्तुहरूको निर्माण हो र विश्वसनीय परि-कल्पनामा आधारित हुन्छ । मैजिनीको धारणा प्लेटोवादी दर्शनमा केन्द्रित भएर अरिस्टोटलको अनुकरणको व्याख्या गर्न चाहन्छ । कविता (साहित्य पनि) हाम्रो आन्तरिक विम्बको (हृदय वा मस्तिष्कको) अनुकरण हो । साहित्य वस्तु हो तर हाम्रो परिकल्पनाको वस्तु, प्रकृति हो तर हाम्रो परिकल्पना अन्तर्गत प्रकृति (स्वभाव) । त्यसैले कविता (अथवा साहित्य) तथ्यात्मक-ऐतिहासिक तात्पर्यमा मिथ्या हुनै पर्छ, तर मिथ्यात्मक हुँदा-हुँदै पनि यो विलक्षण सत्य (सम्भवतः आन्तरिक सत्य) पनि हो । एकदमै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिकल्पनामूलक वा अतिरञ्जनात्मक वातावरणका आख्यानात्मक रोमाञ्च-साहित्यका सदर्भमा यो व्याख्या अत्यन्त सशक्त देखापर्छ । यसअनुसार हाम्रा 'वीरसिक्का र वीर-चरित्र' को सत्य यही विलक्षण आन्तरिक सत्य हो भनी हामी भन्न सक्छौं ।

मध्ययुगमा दाँतेका सन्दर्भमा बोकासिओले 'डे जेनिअलोजिया डिओरम' मा कविता र दर्शन वा धर्मशास्त्रलाई समानधर्मा ठह्याएको कुरा प्रसिद्ध छ । सेण्टस्वरी प्रभृति विद्वान् यसमा पुनर्जागरणको आभास भेट्टाउँछन् । बोकासिओको तर्क छ— 'धर्मशास्त्र वा दर्शन ईश्वरको कविता हो ।" उनी भन्न चाहन्छन्— बाइवल कवितात्मक अभिव्यक्ति हो । त्यसैले उनका विचारमा कविता दर्शन हो, दर्शन कविता हो । कवितालाई अभिधात्मक, नैतिक, सादृश्यात्मक र रूपकात्मक चार स्तरमा हेर्ने दाँतेको कुरा चर्चित भइसकेको छ भने सम्पूर्ण समृद्ध परिकल्पना जतिमा मिथ्यापन देख्नुभन्दा त्यसको नैतिक-रूपकात्मक अर्थान्तर खोज्ने परंपरा मध्यकालमै बसिसकेको भेटिन्छ । सम्भवतः बोकासियो कविताका परिकल्पनामा अर्थान्तरका रूपमा दर्शन देख्छन् अनि दर्शनको शैलीमा कवितात्मकता पाउँछन् । यसरी दार्शनिक-धर्मशास्त्रीय आक्रमणका विरुद्ध कविताको पक्ष लिइएको देखिन्छ । टासो पनि बोकासिओकै चैतन्य जस्तै भएर बोल्छन् । दिव्य दर्शन वा धर्मशास्त्रका दुई स्तर छन्, आत्माका दुई स्तर जस्तै । आत्माको एक स्तर हो बुद्धि, अर्को हो हृदय वा परिकल्पना शक्ति । यी दुवैबाट दिव्यसम्म पुग्न सकिन्छ । विद्वान् धर्मशास्त्रीहरू बौद्धिकता स्वीकार्छन् भने रहस्यवादी दार्शनिक र कविहरू हृदयविम्ब र परिकल्पनाद्वारा दर्शनसम्म पुग्छन् भन्ने टासोको तर्क छ । तैपनि क्लासिकल ग्रीस-रोमेली पुराणको प्रयोग अतिप्राकृतिक छ र वास्तविकता अनुरूप हुन सक्तैन भन्दै नयाँ धारणा टासो पेश गर्दछन् । निष्कर्ष के हो भने पुनर्जागरणकालमा 'दर्शनचाहिं सत्य र कविताचाहिं परिकल्पनात्मक हुन्छ' भन्ने प्लेटोको आक्षेपको उत्तर दिइराखिए झैं प्रतीत हुन्छ, यद्यपि यी स्थानीय समस्या र चर्चा हुन् । त्यस वेलाको दार्शनिक प्रभुताका अगाडि कविताको परिकल्पनालाई दार्शनिक र सत्यपूर्ण सिद्ध गर्ने प्रयास भइरहेको छ । यसै सन्दर्भमा कविको विस्तारण र सीमांकन पनि हुनु प्रासङ्गिक नै हो ।

(च) सर फिलिफ सिडनीको दृष्टिकोण

सोह्रौं शताब्दी वा पुनर्जागरण-वेलाको साहित्यिक चेतनाको विशिष्ट रूप सर फिलिप सिडनीको 'कविताको पक्षमा'ले देखाउँछ । सोह्रौं

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शताब्दीको इङ्गल्याण्डमा पनि साहित्यिक चर्चा–परिचर्चाका समालोचनात्मक झिल्का निक्लिरहेको पाइन्छ र यसबाट इटालीको समसामयिक समालोचनात्मक गतिविधिको प्रभाव महाद्वीपको सुदूर क्षेत्रसम्म पुगेको भेटिन्छ। कवितासँग पुनर्जागरणकालीन मानववादको सम्बन्ध नैतिक-शैक्षिक उपयोगिता र मनोरञ्जनात्मक आह्लादका आधारमा स्थापित भएको पाइन्छ, यद्यपि नीति र आह्लादको मात्रा र आधिक्य वा न्यूनताका दृष्टिले यस कालका विचारकहरूमा विभिन्नता देखिन्छ। तर इङ्गल्याण्डमा १५७९ मा पादरी स्टेफेन गोसोनको पर्चाले विशेषतः नाटय–कलाले समाजमा पार्ने नैतिक दुष्प्रभावका सन्दर्भमा साहित्य-कलाको भर्त्सना गरेको कुरा प्रसिद्ध छ। सर फिलिप सिडनीप्रति समर्पित यस पर्चाको खण्डनमा स्वयम् सिडनी पनि संलग्न भए। १८८५ मा उनीद्वारा त्यस पर्चाको खण्डन वा कविता-समर्थन लेखियो र सम्बन्धित वर्गमा बाँडियो। तर १५९२ मा दुई प्रकाशकले भिन्ना–भिन्नै नाम दिएर यसलाई प्रकाशित गरे— 'द डिफेन्स अस पोइट्री' र 'अन् अपोलोजी फर पोइट्री'। यस रचनाले तात्कालिक महाद्वीपीय समालोचनात्मक गतिविधिको प्रतिविम्ब दिनुका साथै प्राचीन ग्रीस–रोमका मान्यताको पनि झल्को दिन्छ। यहाँ प्लेटो, अरिस्टोटल, मिण्टर्नो, शेलिगेर र कास्टेल भर्टोका उल्लेख, उद्धरण र चर्चा छन्। सिडनी पनि नैतिक शिक्षा र आह्लादलाई काव्य–प्रयोजन मान्छन् र कविलाई जीवनका नैतिक आदर्शका द्रष्टा ठान्दछन्। तर वास्तविकतामा कवि सधैं नीतिवादी रहिँदैन र सिडनीका दृष्टिकोणमा अन्तर्विरोध देखिन्छ। वस्तुतः यो अन्तर्विरोध नीतिवादको शाश्वत कठिनाइ हो, यसमा सिडनी मात्रै चिप्लिएका होइनन्। तैपनि सिडनीले प्लेटोका साहित्यप्रतिका आक्षेपको सन्दर्भ स्पष्ट गर्दै यस अन्तर्विरोधपूर्ण समस्यलाई केही सुल्झाएका छन्।

सिडनीको मूलभूत योगदान पुनर्जागरण-कालीन प्रवृत्तिहरूको सुन्दर प्रतिपादन गर्नुमा छ। प्रकृति वा संसार काँसको छ, कवि यसलाई सुनौला बनाउँछ भनी सिडनी भन्छन्। यो आदर्शवाद सिडनीको साहित्य–दृष्टिकोणको सशक्त पक्ष हो। मानवीय चैतन्य उदाउँदै गएको पुनर्जागरणकालको समालोचनात्मक दृष्टिले समाज र साहित्यको बीच धार्मिक-आग्रहद्वारा प्रेरित अन्तर्विरोध टुङ्ग्याउँदै स्वस्थ नैतिक धारणा उमाऱ्यो र यसलाई हुर्काउने प्रयास गऱ्यो। साहित्यमाथि आक्रमण गर्ने पादरी स्टेफेन गोसोन मूलतः धार्मिक आग्रह र गौणतः साहित्यिक दुरुपयोगको चर्चा गर्छन् भने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सिडनी आदर्शवादी दृष्टि लिएर अनैतिक साहित्यप्रति कठोर हुन्छन् वा साहित्य नैतिक 'हुनुपर्छ' भन्ने पक्षको आश्रय लिन्छन्। मानवजातिको महिमामय कोश हो साहित्य। मानवीय आदर्शको र सौन्दर्य बोधको समन्वित अभिव्यक्तिका रूपमा सिडनीले साहित्यलाई अङ्गीकार गरेका छन्। प्लेटोको साहित्यमाथिको आक्षेपको प्रतिध्वनि सिडनीका छलफलमा छ तर कवि वास्तव प्रकृति वा संसारको स्रष्टा नभए पनि यस काँसाको संसारलाई बढी आदर्श र सुन्दर पार्छ र स्वर्णिमता दिन्छ भन्दै उनी यस अन्तर्विरोधको निराकरण गर्न चाहन्छन्। अनि प्लेटोको नैतिक आपत्ति (गोसोनमा त्यसैको विकृत-कटु दृष्टि विकास छ) पनि सिडनीका निम्ति सम्पूर्ण साहित्यका सन्दर्भमा रहन्न, किनभने प्लेटो मूलतः नैतिकतालाई भाँच्ने कुसाहित्यकै मात्र निन्दा गर्छन्।

सिडनीका निम्ति अरिस्टोटलको अनुकरणवादले भिन्नै अर्थ राख्छ। कविता केवल पुनरुत्पादन होइन, बरु सृजना हो। यहाँनेर उनी प्लेटोको दिव्य प्रेरणाको धारणालाई अँगाल्छन्। यसै प्रतिभा वा उत्प्रेरणाद्वारा कवि स्वर्णिम संसारको रचना गर्छ भने कवि अनुकर्ता मात्र होइन। बरु हामी कविद्वारा प्रदत्त स्वर्णिम संसारलाई वास्तविक बनाउन वा अनुकरण गर्न लालायित हुन्छौं। यही हो सिडनीको मूलभूत स्थापना।

सिडनी कविको नैतिक दायित्व स्वीकारेर प्लेटोबादी हुन्छन् भने कविको आह्लादात्मकता पनि अँगालेर अरिस्टोटलको नजीक पुग्छन्। यसरी होरेस जस्तै उनी समन्वयवादी देखा पर्छन्। त्यत्तिमात्र होइन, उनी अनुकरणलाई स्वीकारेर पनि त्यो अर्थान्तर पनि दिन्छन् जुन अर्थ अरिस्टोटलमा स्पष्ट छैन। भनाइको मतलब के हो भने प्लेटोको दिव्य प्रेरणा र अरिस्टोटलको अनुकरणात्मकता मिसाएर उनी वास्तव संसारभन्दा भिन्न भएर पनि अझ स्पृहणीय स्वर्णिमता-आदर्शता कवितालाई दिंदै समन्वित सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन्। यसरी सिडनीका निम्ति अनुकरणको अर्थ झन् नवीनता र महिमामयता थपिनु हुन जान्छ। हाम्रो वास्तव संसार अपरिष्कृत र त्रुटिमय छ भने कवि त्रुटिहीन र परिष्कृत संसारको रचना गर्ने भएकोले झन् महत्त्वपूर्ण हुन्छ। प्लेटो र अरिष्टोटललाई यसरी नयाँ सन्दर्भ दिंदै सिडनी आफ्नो स्वतन्त्र वा उन्मुक्त मौलिक दृष्टिको पर्याप्त आभास दिन्छन्। तैपनि सिडनी कवि-संसारलाई हावा-महल ठान्दैनन्। यहाँनेर अरिस्टोटलतिर तन्किंदै उनी 'हुनुपर्छ वा हुनु सम्भव छ' को

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रस्तुतीकरण गर्ने कवि निराधार परिकल्पनाको क्रीडा गर्दैन, वरु हाम्रो आन्तरिक वस्तुगतताको नजीक छ भन्ने ठान्दछन् । तैपनि अरिस्टोटलको कवि विशिष्टबाट विश्वजनीनतिर अग्रसर हुन्छ भने सिडनीको कवि प्लेटोको उत्प्रेरणापूर्ण कविको रूपमा प्रतिभाद्वारा आदर्श वा विश्वजनीनतामा पुग्छ ।

वास्तवमा सिडनी कुनै एक प्राचीन वा पुनर्जागरण-कालीन समालोचकद्वारा निर्देशित छैनन् । आफ्नो उन्मुक्त प्रतिभाद्वारा सबै दृष्टिकोण मिलाई एउटा स्वीकार्य आदर्शात्मक र व्यावहारिक दृष्टिकोण उनी प्रस्तुत गरिरहेका छन् । यही समन्वित र समाहृत मुक्त दृष्टिको प्रस्फुरण नै सिडनीको उपलब्धि हो, अंग्रेजी समालोचनाको प्रारम्भ हो र पुनर्जागरण–कालीन समालोचना दृष्टिको सर्वाधिक विकसित विन्दु हो । सिडनीमा शास्त्रीय वा निजी अन्तर्विरोधहरू खोज्न सकिन्छ, तर जति स्पष्टता–समन्वितता उनमा पाइन्छ, त्यसको महिमा नै उनका अन्तर्विरोधहरूभन्दा ज्यादा छ ।

सिडनीले विभिन्न विधाका सम्बन्धमा पर्याप्त बोलेका छन् । पुनर्जागरण-कालीन विविध बुँदाहरूका वारेमा उनले पनि टिप्पणी गरेका छन् । तर सबभन्दा महत्त्वपूर्ण उनको योगदान प्लेटोवादी र प्युरिटन भएर पनि (दार्शनिक प्लेटो र प्युरिटन पादरी गोसोनको आक्रमणको सम्झना आउँछ) कविताका समर्थनमा उभिँदै प्युरिटन[1] नैतिक दृष्टि र प्लेटोवादलाई कविताको अनुकूल व्याख्या प्रदान गर्न सक्नु नै हो । प्लेटोवादी भएकाले सिडनी अरिस्टोटलवाट पूर्ण सन्तुष्ट नहुँदै प्लेटोको आश्रय लिन्छन् र अनुकूल बुँदा ग्रहण गर्छन् । सिडनीका दृष्टिमा प्लेटो कविताको मर्म समाउँछन् र कविताको निन्दाभन्दा तारीफ गर्छन् । कवितालाई गलत भावनाको प्रचार गर्ने साधन वनाउने कुकविकै मात्र निन्दा प्लेटोले गरेका हुन् भनी सिडनी भन्ठान्छन् । यस क्रममा सिडनी निष्कर्ष निकाल्छन्— "कविताले मान्छेको बुद्धि बिगार्दैन वरु मान्छेको बुद्धिले कविता बिगारिदिन्छ ।" यसरी सुकवि र कुकविका बीच अन्तर देखाउँदै सिडनी कवितालाई नैतिक स्वरूपमा ग्रहण गर्छन् । आजको भाषामा भन्नु हो भने विज्ञानलाई निन्दा गर्नुभन्दा त्यसको दुरुपयोग निन्दनीय भए झैं— कविता पनि निन्दनीय छैन वरु यसको दुरुपयोग गर्ने कुवैज्ञानिक झैं कुकविहरू निन्दनीय छन् भन्ने प्लेटोवादी साहित्य–दृष्टिको

१. पुनर्जागरणको सन्दर्भमा विकसित शुद्धिवादी क्रिश्चियन संप्रदाय ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सङ्केत दिएर सिडनी स्वस्थ दृष्टिको परिचय दिन्छन् । जे होस्, सिडनी आफ्ना पूर्ववर्ती र समवर्ती समालोचकहरूको दृष्टिकोण राम्रो बुझेर अत्यन्त सन्तुलित र स्वस्थ रूपमा समाज र कविताका बीचको महिमामय सम्बन्धको पुन:स्थापना गर्छन् । सिडनीको नैतिकतावादी सीमा हामीलाई बिझाउन सक्छ तर सिडनीको 'सुन्दर' झल्किएको यो नैतिक दृष्टि बढी रहरलाग्दो छ ।

सिडनीका दृष्टिमा कविता आदिम मान्छेका निम्ति प्रथम शिक्षक र मानसिक परिष्कारक रहेको छ । साथै कविता मानवीय मन र चरित्रको सम्वर्धक र रूपप्रदाता हुनुपर्छ भन्ने पनि उनी ठान्दछन् । अनाजनमै कविहरू ज्योतिका प्रथम सन्देशवाहक भएका छन् । कविलाई रोमनहरू द्रष्टा भन्छन् र ग्रीकहरूचाहिं स्रष्टा भन्छन् । कविता अनुकरण हो तर त्यतिमात्र होइन त्यसभन्दा बढी पनि केही हो । कविहरू कल्पनाशक्तिद्वारा देवताको प्रतिद्वन्द्विता गर्दछन् र वास्तविकताबाट अरु उदात्त र सुन्दर केही कुरा सिर्जन्छन् । कविहरू मिथ्याका आविष्कारक मात्र होइनन् । कवि वास्तव र तथ्यलाई परिवर्तित गर्छ, नयाँ कुराको आविष्कार गर्छ, भनूँ, प्रकृतिभन्दा बेश अथवा पूरै नयाँ रूपमा प्रकृतिकै सदृश वस्तुहरू प्रस्तुत गर्दै अर्को प्रकृति बन्दछ । सिडनीका यी धारणा मार्मिक छन् । प्रा. एटकिन्सका दृष्टिमा पनि कविको अनुकरण सृजनात्मक शक्तिको समुद्दीपन नै हो । सिडनीको पनि सुन्दर उक्ति छ— "प्रकृतिले कहिल्यै पनि पृथ्वीलाई त्यस्तो बान्की– बुट्टामा प्रस्तुत गर्दैन जुन बान्की–बुट्टा विभिन्न कविहरूले पृथ्वीलाई दिएका छन्; (जस्तै) न त ती रमणीय नदीहरू, फलमय वृक्षहरू र मधुगन्धी फूलहरू नै, न त यस प्रिय धर्तीलाई अरु प्रिय बनाउने ती सबै कुराहरू । **यो संसार कांसाको छ, कविहरू नै सुनौला संसार दिन्छन् ।**" अर्को ठाउँमा सिडनी के भन्छन् भने सम्पूर्ण ज्ञानको उद्देश्य सच्चरित्रता वा नैतिक क्रिया सिकाउनु हो भने कविताले पनि सत्यको जय र असत्को पराजय अथवा के हुनुपर्छ र के हुनुहुन्न भन्ने शिक्षा दिन्छ । सिडनीले "कविता निरर्थक छ, समयको बरबादी हो, कविता असत्यकी जननी हो र झूटहरूको संग्रह हो, कविताले खराब कल्पना जन्माउँछ र विकृतिकारी र क्षुद्र प्रभाव पार्दछ अनि कवितालाई प्लेटोले बहिष्कृत गरेका छन्" भन्ने आक्षेपहरूहरूको ओजस्वी खण्डन पनि गरेका छन् । आदिम समयदेखि र मान्छेले बोल्न थालेदेखि नै कविताले हाम्रो मनलाई उदात्त पार्दै भद्र चरित्र सिकाउँदै आएको छ । कविता कल्पनाबाट प्रेरित र प्रसूत भए पनि साहित्यिक कल्पनाकै निम्ति नभई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सत्यको अरु सुन्दर मार्मिक अभिव्यक्तिका निम्ति हो भन्ने सिडनी ठान्दछन् । उनका विचारमा कविताको अनैतिक प्रभावको उत्तरदायित्व कुकविहरू र कुकवितामा छ । प्रेम पनि महान् र क्षुद्र दुवै हुन्छ अनि कला र विज्ञानका प्रत्येक कुरा मान्छेको सदुपयोग–दुरुपयोगमा निर्भर गर्छन् भने प्लेटो असत् कविताका विरुद्ध छन्, कविप्रति उनको आदर छ । अवश्य नै यसरी सिडनीले प्लेटोलाई कविताका अविरोधी प्रमाणित गर्ने प्रयास गरेका छन् । तर सिडनीको भावुक पुनर्व्याख्या पर्याप्त लाग्दैन । जहाँसम्म अनैतिकताको पोषण गर्ने प्रश्न छ, आदर्शवादी सिडनी आदर्श कवितालाई ध्यानमा राखेर बोल्दैछन् र उनका समक्ष अनैतिक रचनाको कठिन प्रश्न त्यति महत्त्वपूर्ण रहन्न । कविता कल्पनापरक भए पनि उनको दृष्टिमा मिथ्या-प्रतिपादन नभई भव्यतर सत्यको उद्घाटक छ । तर कविता सिडनीले देखे जस्तै आदर्श– भव्य मात्रै रहन्न र रहन पर्दैन भन्ने प्रश्नचाहिं प्रत्येक नीतिवादी आचार्यका निम्ति कठिन अन्तर्विरोध प्रमाणित भएको छ र सिडनीले पनि यसको समाधान दिन सकेका छैनन् । साहित्य आदर्श र नैतिक नै 'हुन्छ' भन्ने हो भने अनैतिक, अस्वस्थ वा असत् साहित्यलाई के भन्ने ? साहित्य आदर्श, नैतिक वा सत् साहित्य 'हुनुपर्छ' भन्ने हो भने चाहिं अनैतिक साहित्यको निन्दा गर्नु नै पर्‍यो । नीतिवादी साहित्य–व्याख्याका यस अपरिहार्य अन्तर्विरोधबाट सिडनी पनि मुक्त छैनन् । तैपनि उनको महत्त्व कविताको पूरै निन्दाका प्रसङ्गमा यसको मूल्यको सहज-प्रसन्न समर्थनको ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा सुप्रतिष्ठित छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ३: परिच्छेद २

नव–क्लासिकल मान्यता: पुनर्जागरणकालका पृष्ठभूमिमा

(नव–क्लासिकल मान्यताको उत्थान, विकास र विच्छेद)

(क) परिचय

नव–क्लासिकल संप्रदाय पर्याप्त स्पष्ट छ। क्लासिकल साहित्यको अनुसरण नै सामान्यत: नव–क्लासिकल संप्रदाय हो। तैपनि क्लासिकल सन्दर्भको विवेचना आवश्यक छ र त्यसैका आधारमा नै नव–क्लासिकल मान्यता अझ स्पष्टिन सक्छ। प्राचीन ग्रीक साहित्य (होमर, एस्किलस, सोफोक्लिस र यूरिपाइडिस, एरिस्टोफेनेस आदिको प्रयोग) र त्यसैको अनुगमात्मक प्लेटो–अरिस्टोटल र लन्जाइनसको साहित्य–मान्यता नै क्लासिकल दृष्टि हो भन्ने धेरै छन्। अझ रोमका उपलब्धि (भर्जिल, सिसेरो आदि) का सन्दर्भमा होरेस र क्विण्टिलियनका मान्यतालाई पनि ग्रीक मान्यतासँग समन्वित गरी क्लासिकल साहित्यको परिचय दिन चाहनेहरू पनि छन्। यस दृष्टिकोणअनुसार ग्रीस–रोमका प्रयोग र अनुगमात्मक स्थापनामै क्लासिकल आधार खडा हुन्छ। अवश्य नै 'क्लासिकल' शब्द आधुनिक भाषामा श्रेष्ठ उपलब्धिका अर्थमा पनि प्रचलित छ, तर यो अर्थ सैद्धान्तिक समालोचनाका सन्दर्भमा कम प्रचलित देखिन्छ। अझ क्लासिकलसँग नयाँ साहित्यकारको सम्बन्ध कुन प्रकारको छ भन्ने प्रश्न विवादपूर्ण बनेको छ। ग्रीक वा रोमका प्रयोग र उपलब्धिबाट प्रेरणा प्राप्त गर्नु र तिनीहरूलाई आत्मसात् गरी चेतनाको स्तरमा प्रभाव लिनु अभीष्ट हो वा तिनीहरूको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रयोग र त्यसैको अनुगममा आधारित नियमको पालना गर्नु र सिको गर्नु आवश्यक हो ? यिनै सन्दर्भहरूलाई ध्यानमा राखेर नव–क्लासिकल मान्यताको विवेचना गर्न सकिन्छ ।

कोही भन्छन्— ग्रीक वैभव र चेतनाको ह्रासकाल अलेक्जेण्ड्रियन युग नै पहिलो नव–क्लासिकल युग हो जतिखेर पुराना ग्रीक उपलब्धिको सिको गर्ने प्रथम प्रयास भयो । अर्को मतअनुसार ग्रीक साहित्य स्वतः प्रस्तुत हो र क्लासिकल हो अनि त्यसका प्रयोग र स्थापनाको नमूनाबाट र आदर्शबाट प्रभावित रोमेली उपलब्धि र स्थापना नै नव-क्लासिकल प्रवृत्ति हो । अर्को मतान्तरअनुसार ग्रीस र रोमका पुराना उपलब्धिको अनुसरण गर्दै पुनर्जागरणकालमा र विशेषतः १७ रौं शताब्दीको फ्रान्समा रेसिन प्रभृतिका प्रयोग र बाइल्यू प्रभृतिका स्थापनाबाट जुन प्रवृत्ति प्रतिष्ठित भयो, त्यही नव–क्लासिकल संप्रदाय हो ।

नव–क्लासिकल र क्लासिकललाई समानार्थी जस्तै बनाउने चेष्टा पनि कतै-कतै भेटिन्छ । स्वतः प्रसूत ग्रीक साहित्य राष्ट्रिय चैतन्यको अभिव्यक्ति हो र त्यसैको अनुसरण गर्ने रोमेली साहित्य क्लासिकल हो । अथवा प्राचीन ग्रीस-रोमका उपलब्धिको अनुसरण गर्ने १७ रौं शताब्दीका फ्रान्सेली साहित्यका उपलब्धि र स्थापना आफैंमा क्लासिकल हुन् । तर यी मतहरू त्यति ज्यादा सम्मानित र स्वीकृत छैनन् ।

निष्कर्षमा आउन खोज्दा प्राचीन ग्रीस र रोमका उपलब्धिको र स्थापनाको अनुसरण नै नव–क्लासिकल प्रवृत्ति हो । अनि पुनर्जागरणकालमै विदा, काष्टेलबर्टो र शेलिगरका धारणामा नव-क्लासिकल संप्रदायको बीजाधान भएको छ र त्यसको चरम विकास सत्रौं शताब्दीको फ्रान्समा हुन्छ । हो, इङ्गल्याण्डमा र स्पेनमा स्वतन्त्र-उन्मुक्त चेतना र अभिव्यक्तिको बोलबाला रहन्छ, तैपनि अँग्रेजी नाटककार र शेक्सपियरका प्रतियोगी बेन जोन्सन क्लासिकल संप्रदायकै महिमा गाउँदै इङ्गल्याण्डमा नव-क्लासिकल प्रवृत्तिको सूत्रपात गर्छन् । अझ अठारौं शताब्दीको इङ्गल्याण्ड, स्पेन, जर्मनी आदिमा पनि फ्रान्सेली नव–क्लासिकल धाराको प्रवेश हुन जान्छ र नव-क्लासिकल सूर्य समस्त यूरोपमा चम्कन्छ। तैपनि ड्राइडन र डा० जोन्सन जस्ता अठारौं शताब्दीका अङग्रेजी समालोचकहरू क्लासिकल वा नव-क्लासिकल नियमको पूर्ण परिकल्पनामा विश्वास गर्दैनन् र राष्ट्रिय चैतन्य तथा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानवीय अभिव्यक्तिमा जोड दिन्छन्। तर पोप र राइमरलाई अङ्ग्रेजी नव–क्लासिकल संप्रदायका ध्वजधारी भन्न सकिन्छ।

भनाइ के हो भने नव–क्लासिकल मान्यता प्राचीन नियमको पूर्ण पालनको अर्थमा फ्रान्समै सत्रौं शताब्दीमा विकसित भयो। यदि सम्पूर्ण परिपालन नभएर अ–रोमाण्टिक वा उन्मुक्त आवेग र शैलीको विपरीत अर्थमा हो भने सत्रौं–अठारौं शताब्दीको धेरैजसो अंशमा यूरोपभर नै यो मान्यता प्रचलित रह्यो। अवश्य नै प्राचीन ग्रीक–रोमेली क्लासिक्सको र अझ ग्रीसको चैतन्य कुनै युगले आत्मसात् गर्न सकेन र कुनै पनि उत्तरवर्ती वा पुनर्जागरणान्तर युगलाई क्लासिकल भन्न मिल्दैन, तर पुराना प्रयोगबाट ज्ञात हुने नियमको अर्थमा वा स्वच्छन्द उन्मुक्त रोमाण्टिक आवेग र शैलीका विपरीत तात्पर्यमा नव–क्लासिकल धारा अठ्ठारौं शताब्दीसम्म पर्याप्त प्रभावशाली रहेको अनुभव हुन्छ।

स्वच्छन्दता र अव्यवस्थाबाट व्यवस्थातिर र अतिव्यवस्थाबाट स्वच्छन्दतातिर अनि अतिस्वच्छन्दताबाट पुनर्व्यवस्थातिर सभ्यताको चक्र गइरहन्छ, साहित्यको इतिहास यसरी घुमिरहन्छ। नव–क्लासिकल संप्रदाय जब अतिव्यवस्थाका रूपमा नियमै–नियमको अनुसरण हुन जान्छ र आवेग-मयता तथा सहज शिल्पका दृष्टिले रित्तिन्छ अनि नागर–परिष्कारका घेरामा बाँधिन्छः स्वभावतः जर्मनी र इङ्गल्याण्ड हुँदै रोमाण्टिक अभियान नियममुक्तता, आवेग–प्रवाह र स्वच्छन्द शैलीका रूपमा जन्मिन जान्छ। नव–क्लासिकल संप्रदायको उच्छेदको १८ रौं शताब्दीकै उत्तरार्धमा जर्मनीमा थालिएको र उन्नाईसौं शताब्दीको इङ्गल्याण्डमा चरमोत्कर्षमा पुगेको कथा पनि यही हो।

(ख) विकासक्रम

यो भूमिका–बन्धपछि नव क्लासिकल प्रवृत्तिको बीजाधानदेखि चर्चा प्रारम्भ गर्नु बेश होला। प्राचीन ग्रीस-रोमका क्लासिकल उपलब्धिको खोज र प्रकाशन अनि भर्नाकुलर भाषामा साहित्यिक अभ्युदयका साथै बिउँझँदो पुनर्जागरणकालमा पुराना ग्रन्थको आविष्कार र तात्कालिक साहित्यिक सन्दर्भका चापमा एक प्रकारको साहित्यिक मान्यताको जन्म हुन थाल्यो। प्राचीन–ग्रन्थको पुनर्व्याख्या र सामयिक सन्दर्भमा तिनै पुराना साहित्यिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नियमहरूको ढलान प्रारम्भ भयो । यसै प्रसङ्गमा विदा, मिण्टर्नो, टासो, डानेएल्, शेलिगर, काष्टेलबर्टो, सिडनी, डु बेले र रोन्सार्ड प्रभृति विवेचक-हरू देखा परे । यसै समूहका विदा र शेलिगरले पुराना नियमहरूको सशक्त अनुसरणसम्बन्धी सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्छन्, अनि नव-क्लासिकल मान्यताको सूत्रपात हुन जान्छ । यसको विकासक्रमलाई औंल्याउँदै स्पिगोन भन्छन्— "यो विकास तीन विशिष्ट चरणहरूमा पूर्ण भएको छ, क्रमशः विदा, शेलिगर र ब्वाइल्यूका सिद्धान्तबाट ।" तर विस्तृत अर्थमा भन्दा ब्वाइल्यूमा आइपुग्नासाथ नव-क्लासिकल प्रवृत्ति पूर्ण हुँदैन, नियमविरोधी वा नियम-समर्थक भए पनि अठारौं शताब्दीको इङ्गल्याण्डमा पुगेर पनि पोप र राइमर मात्र नभनूँ, ड्राइडन र डा. जोन्सनमा पनि त्यसको अवशेष देखिन्छ । हो, ड्राइडन ज्यादा राष्ट्रवादी छन् र डा. जोन्सन उन्मुक्त र मानवीय मूल्य-वादी पनि छन्; तर नियमवादिताका विपरीत सन्दर्भमा पनि नव-क्लासिकल प्रवृत्ति विकसित भएको छ भन्न सकिन्छ र यिनीहरूका ब्वाइल्यूभन्दा पर्याप्त भिन्न तैपनि संयम, परिष्कार र नागर अभिरुचिमा केन्द्रित साहित्य-दृष्टिमा नव-क्लासिकल प्रवृत्तिको अर्को पक्ष वा पक्षान्तर प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

(ग) मार्को गिर्लामो विदा

नव-क्लासिकल मान्यताको प्रथम सम्बन्ध विदासँगै छ, मार्को गिर्लामो विदासँगै । यिनको ल्याटिनमा १५२७ मा प्रकाशित 'डे आर्ट पोइटिका' (काव्य-शास्त्र) तीन भागमा विभाजित र पद्यात्मक छ, होरेसको काव्यशास्त्र जस्तै । निर्देशात्मक नियमहरूका दृष्टिले विदाका 'काव्यशास्त्र' मा ल्याटिन समालोचक होरेसको पर्याप्त प्रभाव छ । सैद्धान्तिक रूपमा साहित्यका बारेमा तर्क गर्दै विदा नयाँ संप्रदायको स्थापना गर्न पुग्छन् । रोमका सन्दर्भमा होरेसको पनि यस्तै महत्त्व छ, परन्तु अनुकरण सिद्धान्तलाई नयाँ र कठोर पुनर्व्याख्या दिएर विदाले आफ्नोपन पनि पर्याप्त देखाएका छन् । विदा पनि भन्न चाहन्छन्— "प्रकृतिको अनुकरण कला हो तर कसरी गर्ने यो अनुकरण ? क्लासिक्सको अनुकरणद्वारा ।" भनूँ, प्रकृति क्लासिक्समा अनुकृत छ, क्लासिक्सको अनुकरण गर्नु नै प्रकृतिको अनुकरण हो । यसरी विदा क्लासिक्सको अनुकरणमा आधारित नव-क्लासिकल सिद्धान्तको सूत्रपात गर्न पुग्छन् । उनको मुख्य तर्क के छ भने सर्वोत्तम रचना प्राचीनहरूले गरिसकेका छन् र प्रकृतिको सर्वोत्तम अनुकरण क्लासिक्समा भइसकेको छ । त्यसैले उनी-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हरूका प्रयोगबाट सर्वोत्तम अनुकरणको कला सिक्नु नै विदा पर्याप्त देख्छन् । निश्चय नै आधुनिक यूरोपीय भाषाको त्यस समुत्थानकालमा दिशाहीनताभन्दा र उन्मुक्त-स्वच्छन्द प्रयासभन्दा सम्पन्न क्लासिक्सको अनुकरण बढी सुरक्षित र लाभदायी देखिनु स्वाभाविक पनि प्रतीत हुन्छ । स्कट जेम्स चाहिं यस्तो सिको र अनुकरणका फौजी नियमदेखि क्षुब्ध देखिन्छन् तापनि क्लासिक्सको चमक र सम्पन्नता देखेपछि ती लगभग अभावमय क्षणहरूमा प्राचीनतातिर आकर्षित हुनु पनि ऐतिहासिक सहजता हो भनी स्वीकार्नुपर्छ । अवश्य नै यस प्राचीनता—अनुसरणका राम्रा नराम्रा दुवैथरी परिणाम प्राप्त भएका छन्, त्यो चाहिं बेग्लै कुरा हो ।

(घ) शेलिगर

फ्रान्सेली नागरिक बनेका जुलियस सिजर शेलिगरको 'काव्यशास्त्र' (पोइटिकेस लिब्रि सेप्टम) उनको मृत्यु भएको तीन वर्षपछि १५६१ मा प्रकाशित भयो । यस काव्यशास्त्रले विदाको परंपरालाई विशेष रूपमा हुर्काएको छ । विंसेण्ट र ब्रुक टिप्पणी गर्छन् यसका सम्बन्धमा—"सर्वाधिक विस्तृत, सम्मानित र प्रतिक्रियावादी ।" यिनले अरिस्टोटलको प्रिय कार्यान्विति र उनीद्वारा सतर्कतापूर्वक सङ्केतित समयान्वितिमा ग्रीक नाटकमा केही मात्रामा उपलब्ध तर अरिस्टोटलद्वारा अप्रस्तावित स्थानान्विति पनि थपिदिएर अरिस्टोटलकै नाममा अन्विति–त्रयको सिद्धान्त संकेतित गरिदिए । पछि यो अन्वितित्रयको सिद्धान्त नव–क्लासिकल फ्रेञ्च नाटकको प्राणतत्त्व र अङ्ग्रेजी नव–क्लासिकल संप्रदायको विरोध-विन्दु जस्तै हुन गयो ।

शेलिगरका विचारमा कवि अर्को ईश्वर जस्तै हुन्छ । उ अर्को प्रकृति र भाग्य सिर्जन्छ । भर्जिलले आफ्ना महाकाव्यमा त्यस्तो सुन्दर परिष्कृत अर्को प्रकृति सिर्जेका छन् जसले गर्दा तथ्यका निम्ति जीवनका वास्तविकतातिर नगए पनि हुन्छ, उनको यही प्रकृति नै अनुकरणको विषयवस्तुका रूपमा पर्याप्त छ भन्ने उनी ठान्दछन् । यस दृष्टिकोणले के स्पष्ट गर्छ भने शेलिगर क्लासिक्स (भर्जिल) प्रकृति जत्तिकै तथ्यात्मक भएकाले क्लासिक्सको अनुकरण नै प्रकृतिको अनुकरण हो भन्ने मान्दछन् । विदाका तुलनामा शेलिगरको दृष्टिकोण विशेष तर्कपूर्ण देखिन्छ ।

शेलिगरले भाषाका सम्बन्धका विशेष विवेचना गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भाषाका चार प्रकार स्वीकार गर्दै उनी दार्शनिक, शासक, इतिहासकार र कविका भाषामा अन्तर देखाउँछन् । इतिहास तथ्य-सत्यसँग सम्बन्धित छ तर कविता कल्पनामूलक हुन्छ भन्ने उनको विचार छ।

उनका दृष्टिमा सम्पूर्ण कविताको आधार अनुकरण हो। तर अनुकरण आफैंमा उद्देश्य होइन, बरु होरेसले भने झैं, आनन्ददायी रूपमा शिक्षा दिनु नै कविताको उद्देश्य हो। कविताको शैक्षिक भूमिकालाई स्वीकार्दै उनी लन्जाइनसको 'अभिभूत पार्नु'' लाई कविताको उद्देश्य ठान्दैनन्। निश्चय नै प्रभावित पार्नु कविताको उद्देश्य हो तर सिसेरोकै सन्दर्भमा यिनी 'प्रभावित पार्नु' लाई लिन चाहन्छन् ।

शेलिगरका दृष्टिमा कवि कनुकर्ता भए पनि दोस्रो ईश्वर हो र उसको स्थान महिमामय छ। साथै अरू सबै लेखकहरूभन्दा उनका निम्ति कवि (साहित्यकार) महत्त्वपूर्ण छ किनभने ऊ कल्पनामा अवस्थित वस्तुहरूको विम्बविधान गर्न सक्छ। यसरी कविलाई र उसको कल्पना-शक्तिलाई शेलिगरले पर्याप्त उठाएका छन्, यद्यपि अनुकरणमा उनी पनि जोड दिन्छन्।

कविमा अन्तर्दृष्टि, विविधता, सजीवता र आकर्षकताका चार गुणहरू शेलिगर अत्यावश्यक ठान्दछन् । सुखान्तक र दुःखान्तकका सम्बन्धमा विवेचना गर्दै उनी भेदक रेखा कोर्न चाहन्छन् । गम्भीर चरित्रलाई गम्भीर तरीकाले गम्भीर शैलीमा दुःखान्तकले प्रस्तुत गर्छ तर सुखान्तकले सामान्य र ग्रामीण चरित्रलाई दैनिक जीवनको भाषा–शैलीमा पेश गर्छ । मूलतः अरिस्टोटल (अरस्तु) कै प्रभाव उनका 'काव्यशास्त्र' मा भए पनि ग्रीक आचार्यको आलोचना गर्न पनि शेलिगर हिच्किचाउँदैनन् र अरिस्टोटलको दुःखान्तक–परिभाषामा आफ्नो संशोधनलाई पनि सम्मिलित गराउन चाहन्छन् । गीतलाई शेलिगर दुःखान्तकको अनिवार्य तत्त्व ठान्दैनन् र विरेचन–सिद्धान्तमा अव्याप्ति देख्छन् । साथै अरिस्टोटलकै नाममा भए पनि उनी स्थानान्वितिलाई पनि अन्विति–त्रयमा सम्मिलित गरिदिन्छन्। रङ्गमञ्चको समय जति छ त्यति जीवन-समयको घटना उनी नाटकमा चाहन्छन् । यो नाटकीय कार्यव्यापार वा घटना पनि एकै ठाउँमा सीमित हुनुपर्छ भन्ने उनको नियम छ जसलाई स्थानान्विति भन्न सकिन्छ ।

अवश्य नै शेलिगरमा स्वतन्त्र दृष्टि नभएको होइन, तैपनि उनको अनुकरणवाद सीमित–सङ्कुचित बन्न गएको छ । नाट्यनियम होस्, शैली

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

होस् वा कवितातत्त्व होस्; उनी होरेस झैं, अझ कडा रूपमा, साहित्यका निर्देशक हुन जान्छन्। नियामक वा नियमदाताका रूपमा शेलिगर देखा पर्छन् र उनी नियम-परायण नव-क्लासिकल संप्रदायका आचार्य ठहरिन्छन्। निश्चय नै उनी पुनर्जागरण कालका समालोचना-मान्यताका पथप्रदर्शक हुन्, तर साहित्यलाई केही रूढि र नियममा बाँधिदिएर उनले अनर्थ पनि गरेका हुन्। जे होस्, विदा जस्तै शेलिगर पनि आधुनिक यूरोपीय भाषाको चहल-पलह भर्खरै जस्तो थालिएको र समृद्ध क्लासिकल प्राप्तिद्वारा हतप्रभ-उत्प्रेरित पुनर्जागरण--युगका उत्कृष्ट मनस्वी हुन्। यद्यपि शेलिगर साहित्यको मर्मसम्म नपुगेर सतहकै कुरा गर्छन् र नियम बसाल्नमै चाखिन्छन्, उनको स्पष्ट साहित्यिक दिशानिर्देश चाहिं अव्यवस्थाका बीच व्यवस्थाका रूपमा उत्तिकै महत्त्वपूर्ण पनि छ, जति स्वतन्त्र चेतनाको दमनका सन्दर्भमा आलोच्य छ। साहित्यिक मार्गका रूपमा उनी एउटै दिशा देखछन्—अतीततिर फर्कनु र त्यस्तै ढङ्गले महाकाव्य वा नाटक लेख्नु। चेतनाभन्दा नियमका रूपमा अतीत वा क्लासिक्सलाई बुझ्नु शेलिगरको ठूलो कमजोरी हो। अनुकर्ताका रूपमा कविलाई लिंदै उनी अनुकरण-सिद्धान्तको उल्लेखनीय व्याख्या गर्छन् तर नव-क्लासिकल सन्दर्भमै उनी खुम्चिएका छन्। कवि दोस्रो प्रकृतिको स्रष्टा हो र दोस्रो ईश्वर हो भन्ने धारणा रोचक छ तर भर्जिल जस्ता (होमरभन्दा भर्जिल ठूला ठान्नु !) क्लासिकल कविले आफ्नो रचनामा प्रकृति प्रस्तुत गरिसकेकाले नयाँ साहित्यकारले प्रकृतिमा होइन, भर्जिल जस्ता क्लासिकल साहित्यकारतिर (उनीहरूद्वारा प्राप्त दोस्रो प्रकृतितिर) जानुपर्छ भन्ने उनको स्थापनाचाहिं अनौठो र अग्राह्य तर्क झैं प्रतीत हुन्छ।

(ङ) काष्टेलभर्टो

शेलिगरकै प्रसङ्गमा काष्टेलभर्टोको चर्चा आवश्यक हुन जान्छ। १५७० मा प्रकाशित 'पोइटिका ड अरिस्टोटल भल्गारिजाटा एट् स्पोष्टा' द्वारा उनी शेलिगरको 'अन्वितित्रय' को सिद्धान्तलाई प्रबल रूपमा स्थापित गर्छन्। रङ्गमञ्च र दर्शकका सम्बन्धमा सजीव दृष्टि भएका काष्टेलभर्टोले 'व्यावहारिक तर्कहरू पेश गर्दै अन्वितित्रय नाटकका निम्ति अपरिहार्य हुन्छ भन्ने नियम बनाइदिए। हुन त 'अन्वितित्रय' को अन्ध अनुसरण गर्ने नाटककारहरू पनि दोषी हुन सक्छन् अथवा यसलाई कठोर रूपमा स्वीकार गर्ने फ्रान्सेली एकेडेमी पनि दोषभागी हुन सक्छ तर कठोर नियम प्रस्तुत गर्ने काष्टेलभर्टो रोमाण्टिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

युगदेखि यता कुख्यात हुँदै आएका छन् ।

तैपनि इतिहास र कविताका बीच भेद देखाउँदै, शेलिगर फैं, उनी पनि इतिहास तथ्य हो तर कविता सम्भावनात्मक हुन्छ र कविताले सत्याभासी सम्भावना प्रस्तुत गर्छ भन्छन् । जे होस्, नव–क्लासिकल मान्यतालाई थिनी पनि हुर्काउँछन् ।

(च) बेन जोन्सन

सोह्रौं शताब्दीमै पुनर्जागरणकालको इटालीका साहित्य-समालोचना-सम्बन्धी गतिविधिले इङ्गल्याण्डलाई छोइसकेका हुन् । साहित्यका सम्बन्धमा विभिन्न टीकाटिप्पणी भइरहेकोमा सर फिलिप सिडनीको आदर्शवादी कविता–समर्थन लगभग एउटा विशेष प्रारम्भका रूपमा फुल्किन जान्छ । निश्चय नै सिडनी उन्मुक्त दृष्टि भएका पुराना र नयाँ मान्यताका माझबाट साहित्य–मर्मको स्थापना गर्दछन्, तैपनि नव–क्लासिकल युगका साना–साना सङ्केत उनमा पनि भेटिन्छ । विशेषत: कास्टेलभर्टोसम्म आइपुगेर स्थापित भएको अन्वितित्रय सिडनीकै माध्यमबाट इङ्गल्याण्डमा प्रविष्ट हुन्छ भन्न सकिन्छ । तैपनि आधुनिक इटालीमा हुर्किएको नव–क्लासिकल संप्रदाय फ्रान्समैं पुगेर कठोर–समृद्ध भयो भने इङ्गल्याण्डमा अंशत: स्वीकृत भए पनि यसको अन्ध अनुसरण कमै भयो अथवा नियमगत कठोरताको उल्लंघन र उपेक्षाका साथै यसमाथि आक्रमण भइरह्यो । सिडनी प्रथम उल्लेखनीय अङ्ग्रेजी समालोचक हुन्, तर उनी नव–क्लासिकस होइनन् । इङ्गल्याण्डमा क्लासिकल मान्यताको प्रथम उद्बोधन गर्दै बेन जोन्सन इङ्गल्याण्डका प्रथम नव–क्लासिकल प्रवक्ता हुन पुग्छन् । वास्तवमा विलियम शेक्सपियर पुनर्जागरणकालीन अङ्ग्रेजी उन्मुक्त चेतनाका प्रतीक थिए भने बेन जोन्सन क्लासिकल प्रारम्भकर्ता वा प्रवर्तक थिए । यी दुई प्रतिभाका नाट चकला पनि यसरी नै भिन्न छन् ।

बेन जोन्सन क्लासिक्सका विद्वान् थिए, साथै यथार्थवादी र समाजोन्मुखी पनि थिए । क्लासिक्सको प्रवक्ता हुनाले उनलाई इङ्गल्याण्डका दृष्टिले नव–क्लासिकल प्रारम्भ-विन्दु भन्न सकिन्छ, तैपनि उनी रूढिवादी र पूर्वाग्रही नियमदाताका रूपमा कठोर छैनन् । त्यसैले बेन जोन्सन त्यस्ता नव–क्लासिकल हुन् जो क्लालिकलमाथि अतिश्रद्धा गर्नु हानिकारक हुन सक्छ भन्ने कुराबाट पनि सचेत छन् । वास्तवमा इङ्गल्याण्डको नव-क्लासिकल प्रयोगको र मान्यताको मूलभूत प्रवृत्तिको प्रथम लक्षण बेन जोन्सनबाटै यस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपमा प्रारम्भ भएको छ। वेन जोन्सनका धारणा मूलतः उनको 'आविष्कार' कृतिमा नै उपलब्ध वा सुरक्षित छन्।

बेन जोन्सन समकालीन साहित्यिक गतिविधिमा उपलब्ध असङ्गठितता, रूपहीनता, विशृङ्खलता र उच्छृङ्खलतामाथि आक्रमण गर्छन्। स्पेन्सर र शेक्सपियरका रोमाण्टिक आवेग र उन्मुक्तताको भर्त्सना उनी गर्छन्। स्वस्थता, संयम र सङ्गठितता जस्ता क्लासिकल गुणहरूप्रति उनको ममता स्पष्टै देखिन्छ। तैपनि उनी क्लासिकल प्रवृत्तिका अन्धभक्त होइनन्। धृष्ट ग्रीस र गर्वी रोमका तुलनामा आफ्ना प्रतिभा बेकनका तारीफ गर्न पनि उनी पछि पर्दैनन्। यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने वेन जोन्सन क्लासिकल प्रवृत्तिका पक्षमा छन् तर क्लासिक्सको समृद्धिबाट आतंकित र हतप्रभ भने छैनन्।

वेन जोन्सन प्राचीन काव्यशास्त्रीहरूबाट विचारहरू लिन्छन्, उनको वैचारिक धरातल यही हो। त्यसैले केही विवेचकहरू जोन्सनको महत्त्व देख्तैनन्। तर प्राचीन विचार लिएर दृष्टिको जुन उन्मुक्तता र राष्ट्रिय–सामाजिक सचेतता उनमा छ, त्यसैद्वारा इटाली-फ्रान्सका तुलनामा नव–क्लासिकल धाराको नयाँ स्वरूप उनले प्रस्तुत गरेको कुरा बिर्सनु हुँदैन। उनी भन्छन्— प्राचीनहरूमै पूर्ण (पूरा-पूरा) विश्वास नगर, आफ्नो विवेकलाई प्राचीनताप्रति पूर्ण समर्पित नबनाऊ। अरिस्टोटलाई पूरै तानाशाह र नियामक मानिएकोमा उनी क्रुद्ध छन्। उनी भन्न चाहन्छन्— हामी अरिस्टोटलका आविष्कारप्रति ऋणी छौं तर त्यसको अर्थ पूर्ण आत्म-समर्पण र अनन्त दासता स्वीकार्नु चाहिं होइन। हामी पनि सत्यको अरू आविष्कार गर्न सक्छौं भने किन नगर्ने ? यही स्वतन्त्र चैतन्य वेन जोन्सन्सको नव-क्लासिकल दिशा हो र विशेष उपलब्धि हो। उनको अर्को रोचक भनाइ छ—प्राचीनहरूले ढोका खोले र आफू हिंडेर हाम्रा सामु बाटो प्रस्तुत गरे, तर मित्र झैं, अधिपति झैं होइन। 'प्राचीन क्लासिकल 'पढ, प्रेरणा लिऊ, उनीहरूले प्रस्तुत गरेको उदाहरण तुलनात्मक रूपमा जोखी हेर र जे सर्वोत्तम निक्लन्छ त्यसलाई राम्रो ढङ्गले ग्रहण गर'-यही हो वेन जोन्सनको परामर्श।

बेन जोन्सन शैलीका सम्बन्धमा विशेष छलफल गर्छन्। कृत्रिम अलङ्करण--प्रचुरता उनी मन पराउँदैनन् तर सहजता--प्राकृतताका नाममा अपरिष्कार, अस्पष्टता र विशृङ्खलता पनि उनी रुचाउँदैनन्। यसरी उनी नव--क्लासिकल र रोमाण्टिक अतिवादको भर्त्सना गर्छन्। हाम्रा सन्दर्भमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्ने हो भने उनी सोमनाथ र देवकोटा दुवैको शैलीलाई आदर्श शैली स्वीकार गर्न सक्तैनन् ।

जोन्सन पनि कवितालाई अनुकरण ठान्छन् अनि कविता र चित्रको निकटता--समानता औंल्याउनमा विशेष चाख लिन्छन् । उनी कल्पनाद्वारा रूपान्तरित र रञ्जित अनुकरणमा विश्वास गर्छन् । यसरी हेर्दा जोन्सन अरिस्टोटलवादी हुन् तर अनुकरणलाई कल्पनात्मक बनाइदिएर गैह्र—अरिस्टोटलवादी पनि उनी देखा पर्छन् । जोन्सन कविका निम्ति प्रतिभा, बौद्धिक सचेतता, साधना, अध्ययन र प्राचीनहरूबाट प्रेरणा-ग्रहण, आवश्यक ठान्छन् । बेन जोन्सन कविमा प्रतिभा आवश्यक देख्छन्, तर यो बौद्धिक सचेतता भएको प्रतिभा हुनुपर्छ । हतारमा छिटो लेख्नु वा खरायो झैं दौड्नु जोन्सनका दृष्टिमा कुनै खास उपलब्धि होइनन्, साधना महत्त्वपूर्ण छ । सबै कविले पढ्नुपर्ने र प्रेरणा ग्रहण गर्नु पर्ने दुई शिक्षकका रूपमा अरिस्टोटल र होरेसलाई जोन्सन प्रस्तुत गर्छन् । तर उनको यो सङ्केत अन्ध-भक्ति गर्न होइन, उन्मुक्त दृष्टिले छानेर तिनबाट आवश्यक कुरा ग्रहण गर्नका निम्ति हो ।

बेन जोन्सनले सुखान्तकको विशेष विवेचना गरेका छन् । उनी 'स्वभावका सुखान्तकार' हुन्, 'चाल–चलनका सुखान्तकार' होइनन् । उनका दृष्टिमा सुखान्तक सामाजिक यन्त्र हो जसमा जीवन आफ्नो सम्पूर्ण विविधतामा प्रकट हुन्छ; सुखान्तक व्यंग्यात्मक हुनुपर्छ तर हास्यात्मक होइन भन्ने उनको धारणा छ । महाकाव्य वा दुःखान्तकको जस्तो कथावस्तु, अन्वितित्रय (विशेषतः समयान्विति र कार्यान्विति), औचित्य र समन्विति आदि तत्त्वमा उनी सुखान्तकका परिभाषाकारका रूपमा जोड दिन्छन् ।

अङ्ग्रेजी नव–क्लासिकल धारा फ्रान्सका तुलनामा निकै नियम–मुक्त छ र स्रष्टाको स्वतन्त्रता यहां धेरै हदसम्म अकुण्ठित छ । यस अर्थमा ड्राइडेन र डा. जोन्सन जस्ता प्रखर अंग्रेजी समालोचनाकारको उन्मुक्त दृष्टिको आधारशिला शेक्सपियरका प्रतिद्वन्दी बेन जोन्सनमै बसेको प्रतीत हुन्छ । समालोचकको भूमिका गम्भीर र उत्तरदायी ठान्दै उनी भाषाका दुईचार शुद्धाशुद्धिको चर्चा गर्ने वैयाकरण (?) र कविताको गहिराइमा नपुगी सतहमै रहेर हतार हतार निर्णय गर्नेहरूलाई समालोचक मान्दैनन् । उनको सुप्रसिद्ध अभिव्यक्ति छ— "कविको सम्वन्धमा कुनै निर्णय गर्नु कविकै कार्य हो, अझ यो सबै कविहरूको शक्तिभित्रको कुरा होइन, केवल उत्कृष्ट कविहरूले मात्र गर्न सक्ने कुरा हो ।" भनूँ, उच्चतम कवित्व–अनुभूति नभई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविताको समालोचना गर्न सकिन्न भन्ने उनको धारणा छ । खास विषय-वस्तु नहुनु, पढेको कुरा ओकल्नु, साहित्यिक अपहरण गर्नु र रोमाण्टिक प्रवाहमा बग्नु कविका कमजोरी हुन् भन्ठाछन् बेन जोन्सन । स्वस्थ–संयत साहित्यका पक्षमा बोल्दै कोरा अनुकरण-अपहरणको विरुद्ध छन् बेन जोन्सन । उनको नव-क्लासिकल मान्यता प्रतिगामीभन्दा ज्यादा उन्मुक्त देखापर्छ ।

(घ) ब्वाइल्यू

पुनर्जागरणकालपछि इटालीको नव–क्लासिकल संप्रदायले लगभग पूरै यूरोपीय महाद्वीपको समालोचनालाई प्रभावित पा-यो । सोह्रौं शताब्दीको अन्त्य हुनुभन्दा अघि नै इटालीको सट्टा फ्रान्सको नव–क्लासिकल संप्रदाय प्रभावशाली हुन भयो । विस्तारै-विस्तारै कर्नाईल, रेसिन र ब्वाइल्यू जस्ता समालोचकहरू देखा परेपछि साहित्यिक मान्यताका दृष्टिले फ्रान्सको दबदबा बढ्न थाल्यो । इटाली र इङ्गल्याण्ड (बेन जोन्सन) को नव–क्लासिकल मान्यतामा प्राचीन क्लासिक्सका मान्यताको छाया भए पनि दृष्टिकोणमा केही उदारता–विस्तृतता थियो । यहाँसम्म साहित्यिक नियमको खोज र स्थापना भए पनि अति कठोरता र अति संकीर्णताको राज्य कायम भइसकेको थिएन । प्राचीनप्रति सम्मानको भावना रहे पनि इटाली र इङ्गल्याण्डको नव–क्लासिकल प्रारम्भ पूरै दासानुदास थिएन । परन्तु फ्रान्समार्फ नवक्लासिकल मान्यता नयाँ प्रतिभाको स्वतन्त्र प्रयोगलाई पूरै होच्याउँदै केवल प्राचीनकै नियमनमा सर्मपित हुन गयो । मूलतः यो घटना १७ रौं शताब्दीको हो ।

यस बखत फ्रान्सेली साहित्यमा कवि रोंसार कविता लेख्तै थिए । उनी दिव्य उन्मादमा विश्वास गर्थे र रोमाण्टिक प्रवाह फैलाउँदै थिए । कल्पनामुखी तर ज्यादा प्रतिभा नभएका रोंसारका दुर्वलता र उन्मुक्त निम्नताले गर्दा स्वतन्त्रताको सदुपयोगभन्दा दुरुपयोग ज्यादा भयो । त्यसैले अव्यवस्थाका माझ व्यवस्थाको खोज फ्रान्सेली समालोचकहरू गर्न लागे । यस सन्दर्भमा मालैर्वको नाउँ सर्वप्रथम आउँछ । फ्रान्समा नव–क्लासिकल संप्रदायका संस्थापकका रूपमा मालैर्बको ऐतिहासिक विशेष महत्त्व छ । यसै धारालाई फ्रान्समा रापै तथा ल बोस्यूले पनि बल दिएका हुन् तर ब्वाइल्यू नै फ्रान्सेली नव–क्लासिकल मान्यताका चरमोत्कर्षका रूपमा देखा पर्छन् । उनको १६७४ मा प्रकाशित 'ल अर्ट पोइटिक' (काव्यकला वा काव्यशास्त्र) फ्रान्सेसी नव–क्लासिकल मान्यताको चूडान्त परिणामको रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखा पर्छ । यद्यपि उनले लन्जाइनसको 'उदात्तसिद्धान्त' को अनुवाद पनि गरेका छन्, उनले लन्जाइनसको उदात्त–उन्मुक्त उच्चाइचाहिँ ग्रहण नगरेको अनुभव हुन्छ । लगभग होरेसकै नियमवादिताको विशिष्ट विकास झैं ब्वाइल्यू प्रतीत हुन्छन् । अरू ब्वाइल्यूलाई विदा र शेलिगरकै परंपराका कठोर सङ्कीर्ण समुत्थानका रूपमा ग्रहण गर्न सकिन्छ । वास्तवमा नव–क्लासिकल संप्रदायको विकासका तेस्रा र अन्तिम चरण हुन् ब्वाइल्यू । यस विकासक्रमबाट नव–क्लासिकल मान्यताका तीन बुँदाहरू स्थापित हुन गएका छन्- कलाको रूप वा शिल्पपक्ष, क्लासिक्स नै साहित्यिक आदर्श र नमूना भन्ने दृष्टिकोण अनि परंपरामा आस्थाका सँगै प्रकृति र विवेकको सक्षमतामा विश्वास । यी तिनैटै बुँदाहरूको सर्वोत्तम अभिव्यक्ति ब्वाइल्यूका स्थापनामा भेटिन्छ । यो स्थापना लगभग एक शताब्दीसम्म निर्विवाद रह्यो । इङ्गल्याण्ड र स्पेन ब्वाइल्यूको नव–क्लासिकल स्थापनातिर आंशिक रूपमा मात्र झुकेको पाइन्छ तापनि ब्वाइल्यू महाद्वीपीय महत्त्वका समालोचक बन्न पुगे ।

ब्वाइल्यूले शुद्ध लेखनका निम्ति नियमहरू बसाले । क्लासिक्स राम्ररी पढ र त्यसको अनुकरण गर भन्ने सन्देश प्रबलताका साथ उनले फिंजाए । उत्तेजनाका विरोधी र संयमको समर्थकका रूपमा उनी रोमाण्टिक प्रवृतिका विपरीत नव-क्लासिकल मान्यताका सर्वाधिक सशक्त प्रवक्ता बन्न गए । ब्वाइल्यूको दृष्टि निर्भ्रान्त हुन सक्छ तर उनको निर्देशात्मक र नियामक पद्धति कठोर संकुचित भएको अनुभव आजका अधिकांश विवेचकहरू गर्छन् । प्रा. स्पिन्गर्न ब्वाइल्यूका धारणा र उपलब्धिको सारांश प्रस्तुत गर्दै भन्छन्–– "ब्वाइल्यूले प्रकृति र कलासम्बन्धी नव–क्लासिकल आदर्शलाई चरमतामा पुऱ्याए ।"

ब्वाइल्यूको तर्क–श्रृङ्खला रोचक छ । उनको स्थापनाअनुसार सत्य नभई कुनै कुरा पनि सुन्दर हुन सक्तैन अर्थात् सौन्दर्य सत्य हुनुपर्छ अनि प्रकृतिमा नभएको कुनै पनि कुरा सत्य हुन सक्तैन अर्थात् प्रकृति अनुरूप हुनु नै सत्य हो । निष्कर्ष के निक्लन्छ भने सुन्दर हुनका निम्ति प्रकृति अनुरूप हुनुपर्छ । त्यसैले प्रकृति नै सौन्दर्याकाङ्क्षी कविको मूल विषय हो । अवश्य नै विदा जस्तै ब्वाइल्यूका निम्ति पनि प्रकृति दरबारिया र शहरिया अथवा नागर जीवनकै अर्को नाम हो, खुला हाबाको प्रकृति होइन । यसरी ब्वाइल्यू पनि अरिस्टोटलको अनुकरण सिद्धान्तको केन्द्र छुन पुग्छन् । साहित्य वा कविता प्रकृतिको अनुकरण हो—ब्वाइल्यू पनि स्वीकार्छन् । तर विदा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शेलिगर झैं उनि पनि सोच्छन्—प्रकृतिको अनुकरण कसरी गर्ने र अनुकरण ठीकसँग भयो कि भएन भन्ने कसरी निर्णय गर्ने ? प्रकृतिको ठीक-ठीक अनुकरण गर्नुपर्छ, अनुकरणको उपयुक्तताको कसी प्राचीनता (क्लासिक्स) हो, त्यसै अनुसार अनुकरण गर्नुपर्छ भन्ने उनको भनाइ छ। यसको अर्थ हुन आउँछ—क्लासिक्सको अनुकरण गर्नु नै प्रकृतिको अनुकरण गर्नु हो, सत्य प्राप्त गर्नु हो र सौन्दर्य उपलब्ध गर्नु हो।

प्राचीन साहित्यकार ठूला छन् त्यसैले उनीहरूको अनुकरण गर्ने होइन बरु प्रकृतिलाई कसरी हेर्ने र अनुकरण गर्ने भन्ने कुरा उनीहरूले राम्ररी जानेकाले उनीहरूको अनुकरण गर्नुपर्दछ भनी उनी भन्दछन्। प्रकृतिलाई परिष्कृत रूपमा अनुकरण गर्ने कुरा उनीहरूले राम्ररी बुझेका छन् र उनीहरूको अनुकरण स्वतः प्रकृतिको अनुकरण हुन जान्छ। विदाको दृष्टिमा चाहिं हामीले प्रकृतिको अनुकरण गर्नुपर्छ, किनभने प्राचीनहरूले प्रकृतिको अनुकरण गरेका छन्। कसरी हामीले प्रकृतिको अनुकरण गर्ने ? प्राचीनहरूले गरे झैं। शेलिगरको भनाइमा चाहिँ भर्जिल जस्ता प्राचीन क्लासिकल लेखकले दोस्रो ईश्वर झैं दोस्रो प्रकृति सिर्जेका छन् र भर्जिलको दोस्रो प्रकृतिस्वरूप कृतिको अनुकरण नै प्रकृतिको अनुकरण हो। पूर्ववर्ती यी दुई नव-क्लासिकल प्रवक्ताहरूभन्दा ब्वाइल्यूका दृष्टिकोणमा विशेषता देखिन्छ। ब्वाइल्यूका विचारमा प्राचीनको अनुकरण गर भन्नु ऐच्छिक-स्वतन्त्र आदेश होइन बरु प्रकृति र विवेककै निर्देश हो, किनभने प्रकृति र विवेक भन्दछन्—अनुकरणको सर्वोत्तम स्वरूप प्राचीनले प्रस्तुत गरिसकेकाले उनीहरूको अनुकरण गर्नु विवेकसम्मत र प्रकृतिसम्मत हुन जान्छ।

ब्वाइल्यूले प्राचीन काव्यशास्त्रका अध्ययनका आधारमा कविता र नाटकसम्बन्धी नियम बसालेका छन् (प्राचीन साहित्यको अध्ययनका आधारमा होइन)। उनी अन्वितित्रयको पालना चाहन्छन्। उनका नियमहरू लालित्य, मर्यादा, आनुपात्य र औदार्य चाहन्छन्। यी गुणहरू प्राप्त गर्न प्रकृतिको अनुसरण गर्नुपर्छ। हामीले जाने जस्तै होइन ब्वाइल्यूको प्रकृतिः यी पहाड, आकाश, वनस्पति र ग्रह-ताराको पुञ्ज; बरु प्रकृति नियमित प्रकृति हो: तर्क र सामान्य विवेकद्वारा नियन्त्रित प्रकृति। बुद्धि र सामान्य विवेकद्वारा नियन्त्रित प्रकृति प्राप्त गर्ने पनि एउटै उपाय छ प्राचीनहरूको अनुकरण गर्नु। यसरी ब्वाइल्यूमा आएपछि नवीन-उन्मुक्त प्रयोग वर्ज्य हुन्छन् र क्लासिक्सको अनुकरणको झण्डा उँचा-उँचा भएर फर्फराउँछ। अब

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्लासिकल नमुनाको अनुकरण नै एक मात्र निर्विकल्प साहित्यिक राजमार्ग हुन आउँछ ।

क्रिश्चियन धर्म र धर्मशास्त्रद्वारा दमित मध्यकालको सृजना-शक्ति आविष्कार, आवेग, उत्सुकता, साहसिकता र प्रयोगात्मक रूपमा पुनर्जागरण–कालमा आइरहेको थियो भने त्यसको पुनर्दमन नै नव–क्लासिकल मान्यताको उपलब्धि देखा पऱ्यो । पुनर्जागरण–कालका यी प्रवृत्तिहरू अव्यवस्थित अन्तरात्माका लक्षण थिए र कुनै विवेकवादी युग—व्यवस्था र नियमितताको खोजी थियो, किनभने सांस्कृतिक आविष्कारका उच्छृङ्खलता र दुर्बलतातिर मात्र ध्यान गइरहेको थियो, व्यवस्थित र नियमित सृजनात्मक विलक्षण सामर्थ्यतिर दृष्टि पुगेको थिएन । ब्वाइल्यू व्यवस्थाकारी प्रवृत्तिका चरम प्रवक्ता हुन् ।

ब्वाइल्यू नियमदाता हुन्, आफ्नो पद्यवद्ध 'काव्यशास्त्र' मा उनी साहित्यकारको सम्पूर्ण स्वातन्त्र्यको अतिक्रमण गर्दै नियम–नियमको ओइरो लगाइदिन्छन् । त्यसैले स्कट जेम्स जस्ता रोमाण्टिक दृष्टि भएका विद्वान्हरू उनलाई देखिसहँदैनन् । परेड ग्राउण्ड (कवाजको मैदान) जस्तो साहित्यका प्रविधिका अधिपति र स्क्वेड–ड्रिलका निर्दय विशेषज्ञको उपाधि दिएर उनको धज्जी उडाइएको उदाहरण बीसौं शताब्दीको समालोचना–इतिहासमा प्रशस्तै भेटिन्छ । तर इर्भिङ्ग वबिट जस्ता विद्वान्हरू भने भिन्नै किसिमले ब्वाइल्यूको मूल्यांकन गर्छन् । वबिटका दृष्टिमा वास्तविक ब्वाइल्यू र रोमाण्टिक प्रवक्ताद्वारा खडा गराइएका ब्वाइल्यू नितान्त भिन्न छन् । हो, ब्वाइल्यू नियमै–नियम प्रस्तुत गर्छन् र यसो हेर्दा फौजी ऐकरूपता र अनुशासन कायम गरे जस्तो पनि देखिएला तर वास्तविकता त्यो होइन । जब हामी ब्वाइल्यूका रचना पढ्छौं, ब्वाइल्यू कवि–मार्ग बताइरहे पनि उनको मुख्य भनाइ हो— "कविता आकर्षक होस्, यस साध्यमा तिमी पुग, साध्यमा पुग्ने मार्ग यी हुन् ।"

वास्तवमा ब्वाइल्यू रोमाण्टिक भावुकताका विरुद्ध विवेकवादी समालोचक हुन्, शैली–शिल्पगत उच्छृङ्खलता–अस्पष्टताका विरुद्ध संयत–स्वस्थ पद्धतिका पक्षपाती हुन्, नवीन सम्भावनाभन्दा निश्चित-प्राचीनका प्रशंसक हुन्, कल्पना–विलासभन्दा स्वाभाविक–प्राकृतिक प्रवृत्तिका समर्थक हुन् र अनियमित–उन्मुक्त उडानभन्दा नियमित साधनाका पक्षमा हुन् ।

ब्वाइल्यूको आग्रह प्राचीन साहित्यको मर्म बुझी प्रेरणा लिनु अथवा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यसबाट आफ्नै आन्तरिक प्रतिभाको विस्तार–परिष्कार गर्नु कम थियो, बरु यान्त्रिकरूपमा प्राचीन उपचार र प्रविधिको सिको गर्नु ज्यादा थियो भन्ने कुरा स्पष्टै छ। त्यसैले क्लासिकल चेतनाभन्दा क्लासिकल पद्धतिको पूजा यस युगको साहित्यिक आदर्श हुन गयो। अवश्य नै १७ रौं शताब्दीको नव–क्लासिकल साहित्य फ्रान्सको स्वर्णयुग पनि मानिन्छ; तैपनि नागर आदर्श, विवेकवादी प्रबलता र शिल्प–साधनाको परंपरासापेक्ष यो प्रयोग साहित्यको एक मात्र र अन्तिम सत्य चाहिँ हुन सक्दैन।

मुख्य कुरा के हो भने ग्रियर्सनले भने फैं साहित्यको एउटै स्तर हुँदैन। भावुक उच्छलन साहित्यको एक धारा हो भने विवेकपूर्ण संयम अर्को धारा। साधना एक प्रवृत्ति हो भने सहजता अर्को प्रवृत्ति। नागर चित्रण एक पाटो हो भने ग्रामीण चित्रण अर्को पाटो। रोमाण्टिक धाराको चरमताले भावुकता, सहजता र अनागरतामा ज्यादा आस्था राख्छ भने नव-क्लासिकल वा क्लासिक चरमता चाहिं विवेक, साधना र नागरतामा केन्द्रित हुन्छ। रोमाण्टिक मान्यता नयाँ–नयाँ बान्कीमा चरम हुन चाहन्छ भने नव–क्लासिकल चाहिँ प्राचीन-प्राचीन पारामा चरम बन्न खोज्छ। वास्तवमा धेर-थोर विपरीत प्रवृत्ति जुनसुकै धारा र प्रवृत्तिमा पनि रहिहाल्छ, तैपनि मूलभूत सत्ताकै मात्र विवाद रहन्छ। त्यसैले मूल प्रश्न हो— साहित्य के हो ? स्वच्छन्दता कि अनुशासन, विवेक कि भावुकता, साधना कि सहजता। शायद सर्वोत्कृष्ट साहित्य यी दुवैका बीचमा सहज–परिष्कृत प्राप्ति हो। अतएव ब्वाइल्यू एक ध्रुवका चरम प्रवक्ता हुन्, त्यस ध्रुवका उनी चम्किला तारा हुन् जुन ध्रुव साधना, अनुशासन, विवेक, परंपरा र परिष्कारमा विश्वास राख्छ। ब्वाइल्यूमा अतिवाद देखिन सक्छ, तर ब्वाइल्यूका कृति पढ्दा उनी मिथ्या मात्र नभएर सत्य फैं पनि प्रतीत हुन्छन्। यो प्रतीति किन हुन्छ ? चरममै पुगेर भए पनि एक साहित्यिक आदर्श र स्तरको प्रबल स्थापना उनी गरिरहेका छन्। हो, ब्वाइल्यू अर्को पक्षको पर्याप्त निषेध गर्छन्, त्यसैले त यस संप्रदायको उच्छेद पनि हुन्छ।

(ज) ड्राइडेन

नव–क्लासिकल संप्रदाय एक प्रकारले ब्वाइल्यूमै चरमोत्कर्षमा पुग्यो भने अर्को प्रकारले जोन ड्राइडनका इङ्गल्याण्डमा यसको नयाँ प्रयोग भेटिन्छ। फ्रेन्च नव क्लासिकल मान्यतामा निहित प्राचीनता-मोह र नियम-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परायणता उपर निश्चय नै बेन् जोन्सनदेखि नै इङ्गल्याण्डमा आक्रमण गरिएको छ, तैपनि राष्ट्रिय सन्दर्भ र उन्मुक्त प्रयोगकै पक्ष लिएर पनि नवक्लासिकल गुणहरूको आराधना गर्ने प्रवृत्ति भने १७ रौं शताब्दीको उत्तरार्ध र अट्ठारौं शताब्दीको पूर्वार्धसम्म नै इङ्गल्याण्डमा अविचलित रहेको छ ।

ड्राइडन कवि, व्यङ्ग्यकार र नाटककार मात्र होइनन्; समालोचक पनि हुन् । एक प्रकारले अंग्रेजी समालोचनाका पिता मानिएका ड्राइडेन व्यावहारिक–प्रयोगात्मक समालोचक मात्र होइनन्, समालोचनाका सैद्धान्तिक पक्षमा पनि उनको योगदान केही मात्रामा देखिन्छ । ड्राइडन प्राचीनको नियमवद्ध अनुकरणका विरोधीका रूपमा ब्वाइल्यूको स्थापनाको उच्छेदनमा प्रवृत्त हुन्छन् । उनी राष्ट्रिय साहित्यको महिमा गाउँछन् र फ्रेन्च नवक्लासिकल आग्रहको एक खुट्टा भाँच्न चाहन्छन् । ड्राइडेन समालोचनामा ऐतिहासिक सन्दर्भलाई महत्त्व दिन्छन् र टेनको ऐतिहासिक समालोचना–पद्धतिको पूर्व–सङ्केत गर्छन् । ड्राइडन एक प्रकारले बेन जोन्सन परंपराका उपज हुन्, यद्यपि बेन जोन्सनका सापेक्षतामा प्राचीनता अनुराग उनमा कम छ र राष्ट्रिय चैतन्य ज्यादा छ । उनका सम्बन्धमा टी. एस. इलियटको भनाइ छ— 'ड्राइडनको समालोनाको मूलभूत कार्य के हो भने ठीक समयमा साहित्यमा राष्ट्रिय तत्त्वको समर्थनमा उनी प्रवृत्त भए ।' ड्राइडन–पूर्व अंग्रेजी साहित्य र समालोचनामा त्यतिखेर फ्रान्सेली नवक्लासिकल प्रभाव आइरहेको थियो । अन्वितित्रय नमान्ने शेक्सपियरको प्रशंसा गर्न धक मान्नु पर्थ्यो र फ्रान्समा जस्तै अन्वितित्रयका उपेक्षक अंग्रेजी नाटककारहरूको धज्जी उडाइन्थ्यो । विशेषतः राजसत्ताको प्रत्यावर्तनपछिका वर्षहरूमा अंग्रेजी साहित्यमा फ्रान्सेली प्रभावमा वढ्नु स्वाभाविकै थियो र फ्रान्सका नव क्लासिकल मान्यताको धाक इङ्गल्याण्डमा पनि सर्दै थियो । चसर, स्पेन्सर, जोन डन र मिल्टन प्रभृति उच्च साहित्यकारहरू पैदा भइसकेको अंग्रेजी साहित्य राष्ट्रवादी साहित्य-चिन्तनका निम्ति अनुकूल भए पनि हावा फ्रान्सतिरबाट जोडदार रूपमा वगिरहेको थियो । १६६७ र १६६८ मा 'नाट्य कविता' र 'नाट्य-कविताको समर्थनमा' लेख्तै ड्राइडेन अन्विति–त्रयको खण्डन गर्छन् । उनी भन्दछन्:– 'अरिस्टोटलले यसो भनेका छन् भन्नु पर्याप्त छैन, किनभने उनले आफ्नो दुःखान्तकको नमूना सोफोक्लिज र यूरिपाइडिसबाट लिएका थिए; यदि उनले हाम्रा नाटकहरू देखेका भए,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्भव छ, आफ्नो मत बदल्थे होलान् ।' प्राचीन समालोचना तात्कालिक प्रयोगको अनुगमात्मक अध्ययनमा आधारित थियो र नियमहरू अनि अनुगमात्मक नै थिए। यस तथ्यलाई बुझ्दै नयाँ सृजनाका नियममा बाँध्न सकिन्न भन्ने अनुभव गर्नु नव-क्लासिकल दबदबाका सन्दर्भमा ड्राइडेनको पुरुषार्थ हो भन्ने स्वतः स्पष्ट छ । यसै प्रसंगमा ड्राइडेनको अर्को तर्क पनि मार्मिक छः– 'यद्यपि प्रकृति प्रत्येक ठाउँमा उही हो, विवेक उस्तै हुन्छ तैपनि हावापानी, युग र मान्छेका आनीवानी भिन्न हुन सक्छन् .. र ग्रीकहरूलाई जुन कुरा मन पर्थ्यो त्यही अंग्रेजी दर्शकलाई मन नपर्न सक्छ ।'

ड्राइडन नाटय-काव्यका सम्बन्धमा लेखिएको आफ्नो एक निबन्धमा चार पात्रहरू प्रस्तुत गर्छन् जसमध्ये एक जना क्लासिकल नाटकका पक्षमा छन्, अर्का नयाँ नाटकका पक्षपाती भए पनि प्राचीननियमको समर्थन गर्छन् र अर्का उपर्युक्त दुवैसँग सहमत फ्रान्सेली नाटकको तारिफ गर्दै नियमविरोधी अंग्रेजी नाटकका निन्दाकारी छन् तर चौथो पात्र (ड्राइडेन स्वयम्) तीनै जनाको खण्डन गर्दै अंग्रेजी नाटकको महिमा प्रस्तुत गर्छन् । ड्राइडेन क्लासिकल-विरोधी होइनन् तर नयाँ परिप्रेक्ष्यमा पनि तिनै पुराना नियमको अन्धानुसरण मन पराउँदैनन्, भनूँ ड्राइडेन फ्रान्सेली नव क्लासिकल स्थापनाको विरोध गर्छन् । ड्राइडेनका निम्ति दुःखान्तक प्रकृतिकै प्रतिनिधित्वविधान हो तर प्रकृतिलाई उच्चस्तरीय कल्पनाद्वारा परिष्कार दिनुपर्छ । ड्राइडेनको मूलभूत योगदान मुक्त चैतन्य, राष्ट्रिय दृष्टि र उदार मान्यतामा आधारित छ । नव क्लासिकल मान्यताका शिल्पकारिता, संयम, नागर प्रवृत्ति, विवेक र परिष्कार जस्ता पक्षहरू ड्राइडनमा पनि छन् तर यसरी उनी नव क्लासिक सम्प्रदायको नयाँ, उदार र राष्ट्रिय स्वरूप प्रस्तुत गर्छन् भन्न सकिन्छ ।

(ज) पोप र एडिसन

१७११ ई० मा अङ्ग्रेजी कवि अलेक्जेण्डर पोपको 'समालोचना सम्बन्धी निबन्ध' पद्यबद्ध रूपमा प्रकाशित हुन्छ। यस कृतिलाई नव-क्लासिकल समालोचनाका विशिष्ट कृतिहरूमा गन्न सकिन्छ । पोप पनि होरेस र क्विन्टलियनका साथै विदा. रेसिन, लाबोस्यू र ब्वाइल्यूकै परंपरामा आउँछन् । विशेषतः ब्वाइल्यूको 'काव्य शास्त्र'ले उनमाथि ठूलो प्रभाव पारेको छ । पोप पनि भन्छन्– 'पुरानो समयमा आविष्कृत यी नियमहरू, बनाइएका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

होइनन्, अझै पनि प्रकृतिअनुरूप छन् तर नियमित प्रकृति । पुराना नियमहरूको आदर गर, प्रकृतिको अनुकरण गर्नु उनीहरूको अनुकरण हो।' यिनै पुराना नियमका आधारमा होरेसका साथै ब्वाइल्यूले प्रभावित र निर्देशित गरिरहेको पनि पोप ठान्छन् । तर स्कट जेम्स चाहिं ब्वाइल्यूको भर्त्सना गर्ने क्रममा पोपको ब्वाइल्यू-भक्तिमाथि पनि तीव्र प्रहार गर्छन्भने पोप साहित्यिक प्रयोगमा ड्राइडेन–परम्पराका भए पनि समालोचना–दृष्टिका सन्दर्भमा ब्वाइब्यूका पुजारी झैं प्रतीत हुन्छन् । स्कट जेम्सले उल्लेख गरे झैं एडिसन र पोपले (अझ राइमरको नाम पनि बिर्सन सकिन्न)ब्वाइल्यूको अनुसरण गरेका छन्। जहाँ नवक्लासिक नियम र रूढिहरूको प्रश्न छ, फ्रान्सका ब्वाइल्यू नै चरमोत्कर्ष हुन्, इङ्गल्याण्डले त्यसको खण्डन वा स्वीकारभन्दा ज्यादा केही गरेन । तर जहाँसम्म नवक्लासिकल गुणहरू लिएर पनि प्राचीनतावादी अनुकरणनियमको त्याग गर्ने प्रश्न छ, अङ्ग्रेजी साहित्य–चिन्तक बेन जोन्सन र ड्राइडनको यस उपलब्धिमय क्षेत्रमा पोप आदि पश्चमाङ्गी झैं (साहित्यिक तात्पर्यमा) देखा पर्छन् । तैपनि निजत्व चाहिं स्वल्प मात्रामा भए पनि पोप र एडिसन आदिको नवक्लासिकल दृष्टिमा छ । यो कुरा स्वयम् स्कट जेम्स पनि अङ्गीकार गर्छन् ।

अझ एडिसनलाई बीसौं शताब्दीले अङ्ग्रेजी मनोवैज्ञानिक समालोचक ह्याजलिटको पूर्व–सङ्केत दिने अनि आधुनिक मनोवैज्ञानिक समालोचनाका सूत्रपातकर्ताका रूपमा पनि हेर्न थालेको छ । निश्चय नै हब्स र लकको प्रभावबाटै एडिसन यस दृष्टिलाई प्राप्त गर्छन्, तैपनि 'दर्शक' (स्पेक्टेटर) को 'कल्पनाका आनन्द' शीर्षकका ११ पत्रकहरूद्वारा उनले मनोवैज्ञानिक साहित्य–चिन्तनको पूर्वाभास प्रस्तुत गरेका छन् । एडिसन दृश्यबिब वा देखन सकिने वस्तुबाट प्राप्य आनन्दबाट यो कल्पना चर्चा थाल्छन् । यो कल्पनाप्राप्य आनन्द प्रथम र द्वितीयका रूपमा दुई प्रकारको हुन्छ । पहिलो चाहिं हो कुनै वस्तु प्रत्यक्ष देखता प्राप्त हुने र दोस्रो चाहिं हो चाक्षुष बिबद्वारा मनमा पुन्याइएका स्मृतिहरूबाट प्राप्त हुने । यसरी अठारौं शताब्दीमा नै कल्पनाका मनोवैज्ञानिक व्याख्याकर्ताका रूपमा उनको योगदान उल्लेखनीय छ । वास्तवमा एडिसनले हाम्रो ध्यान स्मृतिहरू जागृत भएपछिको मनको विशेष अवस्थाको अध्ययनतिर आकृष्ट गरेका छन् । कल्पनाका आनन्ददायी क्रियाहरूका स्रोत के हुन् ? यस खोजमा उनी उदात्तता, नवीनता र सौन्दर्यलाई भेट्टाउँछन् । यी तीन तत्त्वहरूको संक्षिप्त

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्याख्या पनि उनले गरेका छन् । उदात्तले मनलाई संयमबाट मुक्त गर्छ र अभिभूतता (ट्रान्सपोर्ट) को अवस्थातिर उचाल्छ । नवीनता अथवा विस्मयले चाहिं हाम्रो अभिरुचि बढाउँछ । सौन्दर्य भन्नु चाहिं सम्पूर्णसँग अवयवहरूको सङ्गतिपूर्ण अनुकूलन हो । कल्पनाबाट प्राप्य आनन्दको दोस्रो (चाक्षुष बिम्वद्वारा मनमा पुऱ्याइएका स्मृतिहरूबाट प्राप्य) पक्षबाट कलामा व्यञ्जनात्मकताको सिद्धान्त हामी प्राप्त गर्छौं । किनभने चाक्षुष बिंबहरूले विचारहरूको कुनै साहचर्यलाई सङ्केतित वा व्यक्त गर्छन् र पाठकका मनमा पनि ती स्मृतिहरूलाई जगाउँछन् ।

यो व्याख्या अठारौं शताब्दी र त्यसको नव–क्लासिकल दबदबा अनि एडिसनको नव–क्लासिकल संलग्नतालाई ध्यानमा राख्ता साह्रै विलक्षण उपलब्धि हो । त्यसैले नवक्लासिकल एडिसन जे जस्तो भए पनि मनोवैज्ञानिक एडिसन चाहिं समालोचना-सिद्धान्तको इतिहासमा कलरिज, ह्याजलिट, रिचर्डस वा नवीनतम समालोचकहरूको पूर्वाभास प्रदान गर्दै आफ्नो विशिष्ट स्थान पनि बनाउँछन् ।

(क) डा. जोन्सन

डा. जोन्सन अठारौं शताब्दीको अंग्रेजी समालोचनाका केन्द्रीय व्यक्तित्व हुन्, यस युगको साहित्यका मूली हुन् । उनी आफ्नो बौद्धिक यात्रामा एकाकी प्रतीत हुन्छन् । किनभने उनले प्रचलित नव–क्लासिकल हुरीका अगाडि शिर झुकाउन स्वीकार गरेनन्, न त अतिरोमान्टिकहरूको विश्रृङखल जलमय आवेगात्मकता नै उनले अँगाल्न सके । डा. जोन्सनका निम्ति जीवन महत्त्वपूर्ण छ, यसैका सापेक्षतामा उनी सबै कुराको मूल्याङ्कन गर्दछन् । निश्चय नै डा. जोन्सनले अन्विति-त्रयको धज्जी उडाएका छन् र सुख–दु:खात्मक नाटक हुन सक्छ भन्ने स्थापना गरेका छन् तर यसको अर्थ उनी रोमान्टिक अतिभावुकताका पुजारी पनि होइनन् । उनी विवेक र सामान्य चेतनालाई भित्रैदेखि अनुभव गर्छन् ।

डा० जोन्सन उदारवादी छन्, प्राचीनप्रति उचित श्रद्धा देखाउँछन् र अपूर्व-असामान्य विवेक पनि उनीसँग छ । बोलाइ र भनाइमा स्वस्थता हुनु नै डा० जोन्सनको वैचारिक आधारशिला हो । उनका दृष्टिमा साहित्यले 'सामान्य प्रकृतिको' को चित्रण र अभिव्यक्ति गर्नुपर्दछ । प्रकृतिको व्याख्या कसरी गर्ने ? यसका निम्ति आफ्नो युग र देशका पूर्वाग्रहबाट उन्मुक्त

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुनुपर्छ । जीवनका सारभूत कुरा के हुन् भन्ने कुरा पत्तो लगाउने कोशिश साहित्यिकले गर्नुपर्छ । वास्तवमा जीवनका सारभूत तत्त्वहरू प्रत्येक युग र देशमा एकै प्रकारका रहन्छन् । साथै जीवनका सम्पूर्ण घुम्तीहरूबाट पनि ऊ परिचित हुनुपर्छ । साहित्यकारले प्रकृतिको व्याख्याता र मानवजातिका विधायकका रूपमा लेख्नुपर्छ । त्यसैले जीवनप्रति ईमान्दार रहनु नै महत्तम कला हो र साहित्यकारले मानवताको प्रतिनिधित्व गर्न सक्नुपर्छ । यही नै डा० जोन्सनको मानववाद वा 'सामान्य प्रकृति' को निष्कर्ष हो । रोमान्टिक, क्लासिकल वा नव–क्लासिकल घेरामा नबाँधिएर जीवनका सापेक्षतामा र मानवीयताका सन्दर्भमा साहित्यका बारेमा सोच्नु र बोल्नु नै उनको सामान्य विवेक हो ।

डा० जोन्सन कुनै पनि लेखकलाई ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा हेर्नुपर्छ भन्छन् । जीवनपरक समालोचना–सिद्धान्तको पनि पूर्व–प्रयोग उनले गरेका छन् । साथै तुलनात्मक समालोचनाको उपयोग पनि उनले निकै गरेका छन् । समालोचना–पद्धतिको स्वस्थ–सन्तुलित विकास र विस्तारका दृष्टिले डा० जोन्सनको विशेष महत्त्व छ । हुन त उनी नव–क्लासिकल वा रोमान्टिक पूर्वाग्रहधारीका निम्ति अरोचक हुन् सक्छन् तर समाज, जीवन र मानवताका साथै सामान्य प्रकृति र विवेकका आधारशिलामा साहित्यलाई देख्न चाहने डा. जोन्सन इतिहासका पत्रहरूमा कहिलेकाहीं मात्र प्राप्त हुने सन्तुलित दृष्टिको प्रतिनिधित्व गर्छन् । उनका सम्बन्धमा डेभिड डाइचिको टिप्पणी मार्मिक छ, उनी प्रयोगात्मक समालोचकका रूपमा डा० जोन्सनको विशिष्टता स्वीकार गर्छन् ।

वास्तवमा डा० जोन्सन रोमान्टिक उन्मुक्तिका दुर्बलता र नव–क्लासिकल नियमबद्धताका पीडाको सचेतता भएका समालोचक हुन् । रोमान्टिक सन्दर्भमा भन्ने हो भने डा० जोन्सन सर्वाधिक स्वीकार्य नव–क्लासिकल व्यक्तित्व हुन् । नियमबद्धता नभएर संयम–सन्तुलन, परिष्कार–परिमार्जन र कल्पना–भावुकतामाथि विवेकको नियन्त्रण जस्ता गुणहरूबाटै क्लासिकल र नव–क्लासिकल प्रवृत्तिको परिचय प्राप्त हुन्छ भने डा० जोन्सन नव–क्लासिकल प्रवृत्तिका अत्यन्त आदरणीय प्रवक्ता हुन् । बेन जोन्सन र ड्राइडेनको स्वस्थ्य नव–क्लासिकल परम्पराका चरमोत्कर्ष र क्वाइल्यूका विकृत रूढिहरूबाट मुक्त विचारकका रूपमा डा० जोन्सन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

महिमामय छन् । उनी यस अर्थमा मानवतावादी नव–क्लासिसिस्ट हुन् र यस सम्प्रदायका अन्तिम सुन्दर प्रवक्ता पनि हुन् ।

(ञ) उपसंहार

ब्वाइल्यूमा चरमोत्कर्ष प्राप्त गरेको ठानिने नव–क्लासिकल मान्यतालाईचाहिं ड्राइडेन र जोन्सनद्वारा नै विच्छिन्न पार्न थालिन्छ । अझ अठारौं शताब्दीको जर्मन साहित्य विवेचक लेसिङ्गका 'ल्याकून' र 'ह्यांबर्ग ड्रामाटर्जी'का विवेचना त समालोचना-सिद्धान्तका इतिहासका सीमास्तंभ बन्न गएका छन् । उनले अरिस्टोटललाई नव-क्लासिकल संप्रदायबाट चोख्याउने प्रयास गरेका छन् । वास्तवमा नव–क्लासिकल प्रवृत्तिको उच्छेदनको प्रक्रिया अट्ठारों शताब्दी टुंगिन नपुग्दै जर्मनीमा वयस्क र सशक्त बन्न लाग्छ । जर्मनीका समालोचनाकारहरू मूलतः ग्रीक साहित्यलाई चेतनाका स्तरमा ग्रहण गर्दै राष्ट्रिय धुक्धुकीतिर लम्कन्छन् र अनुकरणवाद वा प्राचीन अनुकरणात्मक नियमको ध्वंसको प्रक्रिया लगभग पूर्ण हुन्छ । जर्मन महाकवि गेटे यसका सुन्दर-सशक्त उदाहरण हुन् । अझ जर्मनीकै साहित्य-चिन्तक लेसर र शिलरले स्वच्छन्दतावाद (रोमान्टिक धारा) को पताका फहराएका छन् र इङ्गल्याण्डमा पनि १८ रौं शताब्दी टुङ्गिदा नटुङ्गिदै ब्लेक र अझ वर्डस्वर्थ-कलरिजका प्रयासद्वारा (जर्मन अभियानका पनि प्रभावमा) रोमान्टिक धारा कल्कलाउँछ । यी गतिविधिको फलस्वरूप नव–क्लासिकल रूढि मात्र होइन, प्रवृत्तिको पनि अन्त्य हुन्छ । अब साहित्यमा नागर जीवनभन्दा ग्रामीण–प्राकृतिक जीवन व्यक्तिन्छ, विवेक–संयमभन्दा भावनाको सहज उच्छलन प्रिय बन्छ, शिल्पसिद्धिभन्दा सहज शैली स्वीकारिन्छ र सामान्य विवेकभन्दा विस्मायक-विलक्षण मनोदशा प्रबल हुन्छ । भनाइको तात्पर्य के हो भने जर्मनीले मूलतः क्लासिकल-राष्ट्रिय चेतना अँगाल्दै रोमान्टिक प्रवाह स्वीकारेर र इङ्गल्याण्डले रोमान्टिक स्वच्छन्दता अँगालेर नयाँ साहित्य–चक्रको प्रवर्तन गरिदिए पछि ड्राइडेन-जोन्सन परम्पराको नव–क्लासिकल प्रवृत्ति पनि विच्छिन्न हुन्छ । १९ सौं शताब्दीको अभ्युदयसँगै नव–क्लासिकल प्रवृत्ति केवल ऐतिहासिक पृष्ठहरूको कुरा मात्र रहन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४ : परिच्छेद ४

जर्मनीको रोमाण्टिक स्वर

(क) लेसिङ्ग

पाश्चात्य साहित्यमा रोमाण्टिक अभियान वा युग जर्मन समालोचना–सिद्धान्तकै प्रभावको फलस्वरूप थालिन्छ । अनि यो युरोपेली रोमाण्टिक धारा थालिनुभन्दा अगि जर्मन साहित्यमा पनि नव–क्लासिकल मान्यताकै प्रभाव रहेको हो । फ्रांन्सेली नव-क्लासिकल मान्यताको प्रभाव पर्नुभन्दा अगि जर्मन साहित्य–सिद्धान्तको निजी यात्रा जे जस्तो भए पनि फ्रान्सेली प्रभाव परेको १७ रौं शताब्दीको उत्तरार्ध र १८ रौं शताब्दीको प्राथमिक अवधिमा जर्मनीमा मौलिक साहित्य चिन्तन फस्टाउन सक्तैन । त्यसैले लेसिङ्गको आवाजसँगै जर्मनीमा साहित्यिक चिन्तनका दृष्टिले नयाँ उद्घोषको प्रारम्भ हुन्छ, नव क्लासिकल सिद्धान्तमाथि कटाक्ष गर्दै नवोन्मेष थालिन्छ र फेरि जर्मनीले साहित्यिक चिन्तनको नव नेतृत्व लिन लागेको अनुभव हुन्छ । १८ रौं शताब्दीमा जर्मन समालोचना-प्रणालीलाई नयाँ दिशा दिने व्यक्तित्व लेसिङ्ग नै हुन् । १९ सौं शताब्दीका अंग्रेजीका समालोचक कलरिजमाथि परेको लेसिङ्गको प्रभाव अत्यन्त व्यापक रहेको छ ।

कविता र चित्रलाई क्रमशः कालगत र स्थानगत माध्यम स्वीकार्दै कालगत माध्यमले क्रियालाई प्रत्यक्ष र प्रभावात्मक रूपले प्रस्तुत गर्छ भने शारीरिकतालाई अप्रत्यक्ष रूपले पेश गर्दछ भनी लेसिङ्ग भन्दछन् । यसरी उनी होरेसद्वारा स्थापित कविता र चित्रको सादृश्यको खण्डन गर्न पुग्छन् । उनका दृष्टिमा कविता बोल्दो–चल्दो चित्र हो ।

सेन्टस्बरीका शब्दमा लेसिङ्ग नवप्रत्यक्षवादी हुन्— नाटचकाव्यले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रत्यक्षताले गर्दा यादृच्छिक सङ्केत (शब्द) लाई प्राकृत सङ्केत दिन्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । फ्रान्सेली नव-क्लासिकल नाट्य मान्यताको खण्डन गर्दै उनी पूरै अरिष्टोटलवादी दखापर्छन् र फ्रान्सेलीहरूले अरिस्टोटलको गलत अर्थ लगाएकोमा रोष पनि प्रकट गर्छन् । रोमाण्टिक नाटकलाई अरिस्टोटलीय सन्दर्भमा उच्चतम ठह्र्याउनु लेसिङ्गको विलक्षण र प्रबल पुरुषार्थ हो । वस्तुतः लेसिङ्ग मानववादी हुन् र १९ सौं शताब्दीका माथ्यू अर्नाल्डमा लेसिङ्गको दृष्टिकोण विउँझन्छ भन्न सकिन्छ ।

लेसिङ्गको जीवनकाल ई. १७२९–१७८१ हो । उनको 'ल्याकून' पाश्चात्य साहित्य चेतनाका इतिहासमा विशिष्ट महत्त्व राख्ने ग्रन्थ हो । उपर्युल्लिखित रोमाण्टिक पूर्वाभास प्रदान गर्ने दृष्टि–नवीनता र चिन्तनका नवोन्मेषमा यस कृतिले ठूलो भूमिका प्रदान गरेको छ । 'ल्याकून' को प्रथम खण्ड लेखुन्जेल लेसिङ्गका दृष्टिमा सौन्दर्य वस्तुगत वा पदार्थगत भए पनि दोस्रो खण्ड लेख्ता उनी खास सौन्दर्य–तत्त्वकै स्वीकारतिर पुग्छन् । अझ 'ह्यामवर्ग ड्रामाटर्जी' मा नाटक–विवेचना लेख्तै उनी विशुद्ध प्राचीनता वा स्वयम् अरिस्टोटलतिर लम्किंदै नव–क्लासिकल नाट्य–रूढिको भण्डाफोड गर्छन् र यसको विच्छेदनमा अभिरुचि लिन्छन् । अवश्यै उनी क्लासिकल होइनन् भन्न कठिन छ र अरिस्टोटलवादी उनी अवश्य हुन् तर नव-क्लासिकलहरूले अरिस्टोटलीय क्लासिकल मान्यतामा ल्याएका विकृति र गलत प्रस्तुतिका विपक्षमा भने उनी निश्चय नै उभिन्छन् । वस्तुतः उनी भोल्टायर, कर्नाइल, शेलिगेर आदिले ल्याएका गलत पुनर्व्याख्यावाट अरिस्टो-टलको 'काव्यशास्त्र' लाई चोख्याउन चाहन्छन् ।

लेसिङ्गको साहित्यिक मान्यतामा रोमाण्टिक चेतना पनि अवश्य नै धुक्धुकाएको छ । उनका सोचाइमा मानवतावाद छ र उनी संवेदनामय पनि छन् । त्यसैले रोमाण्टिक धड्कन उनमा प्रशस्त देखा पर्छ । मूलतः उनी 'ह्याम्वर्ग ड्रामाटजी'मा प्रकाशित आफ्ना नाट्य-समीक्षासम्वन्धी रचनाहरूमा फ्रान्सेली नव-क्लासिकल नाटकको भर्त्सना गर्दछन् । नव-क्लासिकल स्थापना-वाट अरिस्टोटलको क्लासिकल मान्यतालाई चोख्याउँदै रोमाण्टिक झझल्को-लाई आफ्ना दुःखान्तक सम्वन्धी धारणाकै सन्दर्भमा लेसिङ्ग प्रस्तुत गर्दछन् ।

(ख) हेर्डर

अर्का जर्मन समालोचक हेर्डर भाषाको अनुकरणात्मक र अभि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यञ्जनात्मक उद्भवको मान्यता पेश गर्दै कविताका निम्ति दुवै प्रकारका भाषा स्वीकार्छन् । आदिम जातिका मनोभावलाई भाषाहरूको प्राकृत उच्छलन ठान्दै हेर्डर कविताका निम्ति यस्तै भाषालाई विशेष उपयुक्त मान्छन् । यस अर्थमा कवि पनि पर्याप्त आदिम हुन्छ र भाव–तीव्रताका आधारमा गीति–कविता नै सर्वोत्तम कविता बन्न जान्छ । गीति कविताबाटै विशेष प्रविधिका साथ अन्य विधा विकसित हुन्छन् भन्ने उनी ठान्दछन् । हेर्डर सङ्गीतलाई आवेगको अभिव्यक्ति ठान्दै कवितालाई 'आत्माको सङ्गीत' स्वीकार्छन् । वास्तवमा संपूर्ण युरोपेली रोमान्टिक धारामा गीति–कविता अत्युच्च रहेको छ । रोमाण्टिक धारणा र प्रवृत्तिका प्रथम प्रभावशाली प्रवक्ताका रूपमा हेर्डर सङ्गीतात्मक गीति–कविताको महिमाका गायक हुनु स्वाभाविकै देखिन्छ । जे होस्; उनी आदिमतामय, भावतीव्र, गीतियक, प्राकृतिक, सहज र सङ्गीतमय रोमाण्टिक कविताका पक्षमा छन् ।

रोमान्टिक अभियानमा लेसिङ्गपछि देखापर्ने हेर्डरको योगदान असाधारण छ । वास्तवमा लेसिङ्गको साङ्केतिक दृष्टिपछि रोमाण्टिकपूर्ण स्वर हेर्डरबाटै प्रस्फुटित हुन्छ । उपर्युक्त भाषा–सन्दर्भमा हेर्डर स्पष्ट भन्न चाहन्छन्– कविता आदिम अनुभूतिहरूको सहज उच्छलन हो । उनी साहित्यमा गीति-कवितालाई र सम्पूर्ण कलामा सङ्गीतलाई अग्रासन दिन्छन् । उनका दृष्टिमा अनुभूतिका अभिव्यक्तिका दृष्टिले सङ्गीतमयताका आधारमा गीति कविता सबभन्दा ज्यादा सक्षम विधा हो । वस्तुतः सङ्गीत आदिम समयदेखि नै मानवीय संवेगको वाहक बनेको छ र सङ्गीतको अस्पष्टता अनुभूति वा भावकै अस्पष्टता र जटिलतासँग सम्बन्धित छ अनि शब्दशय्याले चाहिँ भाव–सङ्गीतलाई स्पष्टता दिन्छ । हो, भाव–सङ्गीत शुद्ध–सङ्गीतका तुलनामा केही कमजोर अवश्य हुन्छ तर पदावलीले भाव–सङ्गीतको अनुसरण गर्दछ । हेर्डरका विचारमा यही सङ्गीतमयता गीति– कविता हो अनि यही गीतितत्त्व रोमाण्टिक युगको विशिष्ट प्रवृत्ति रहेको छ । नाटक–महाकाव्य नवक्लासिकल युगमा श्रेष्ठ रहे भने रोमाण्टिक अभियानमा गीति–कविताले त्यो स्थान लिनु प्रासङ्गिक लाग्दछ ।

कविता हृदयको अभिव्यञ्जना हो; यसैले हार्दिकता रोमाण्टिक साहित्यको शीर्षस्थ प्रवृत्ति रहेको भेटिन्छ र कविता त्यही हार्दिक शक्तिको प्रतिबिम्ब हो । अन्य कला इन्द्रियग्राह्य छन् भने कविता सृजनशील आत्माको प्रत्यक्ष शक्ति हो, त्यस आत्माबाट सीधा प्रस्फुटित हुन्छ र आत्माकै सङ्गीत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हो (यसैले गीतितत्त्वको महत्त्व छ) । अब यही कविता प्रकृतिको अनुकरण नरहेर स्रष्टाकै अनुकरण बन्दछ–अथवा कवि दोस्रो स्रष्टा देखा पर्छ । अब आदिम मानवतिर आकर्षण बढ्छ, किनभने आदिम मानवहरू संवेदनाशील हुनाले आफ्ना संवेदनालाई उनीहरूले प्रतीक, पुराकथा र रूपक आदिका माध्यमले व्यक्त्याएका छन् । यस क्रममा हेर्डर वस्तुगत अनुकरणबाट हट्तै कविको आन्तरिक सृजनातर्फ बढ्दै रोमाण्टिक प्रवृत्ति स्पष्ट गर्न पुग्छन् ।

हेर्डर वानस्पत्य वा आङ्गिक रचनाको सिद्धान्त कलामा प्रयोग गर्छन् । प्रकृतिलाई एक आङ्गिकता (अर्गानिज्म) ठान्दै उनी विकासशील वातावरणप्रति अनुक्रियाशील र प्रभावकारी अनि स्वयम्मा आधारित आङ्गिकता अँगाल्छन् । प्रतिभा पनि उनका विचारमा यस्तै आङ्गिकता हो । आङ्गिक अन्वितिको धारणा प्लेटो, अरिस्टोटल र लन्जाइनसका मान्यतामा अन्तर्निहित थियो र जीववैज्ञानिक स्थापनाका सन्दर्भमा हेर्डर त्यसै धारणालाई परिपुष्ट अभिव्यक्ति दिन्छन् । उनी शिल्पका दृष्टिले पनि नव क्लासिकल यान्त्रिकताबाट मुक्त आङ्गिकताका पक्षमा देखिन्छन् ।

साथै हेर्डर सापेक्ष सौन्दर्यवाद अँगाल्छन् जुन धारणा केही मात्रामा अंग्रेजीका ड्राइडन्मा देखा परेको थियो । देश र काल अथवा वातावरणको भिन्नता 'ग्रीक र शेक्सपियरेली' नाटकमा देख्तै हेर्डर एकै नियमद्वारा दुवै नाट्य कलाको मूल्याङ्कन असंभव ठान्छन् । साहित्य वातावरणप्रति अनुक्रियाशील र प्रभावकारी कवि–व्यक्तित्त्वको अभिव्यक्ति भएकाले कवि जीवनीकै आधारमा मात्र अर्थिंदैन । माटो, इतिहास, परम्परा, धर्म, चालचलन अनि समय, मान्छे, भावना र भाषाको चेतनाअनुसार कवि–आत्मा अनुकूलित हुन्छ । त्यसैले सापेक्ष सौन्दर्यवादको तात्पर्य हो जाति र युगको चेतनाअनुसार कवि–आत्मा अभिव्यक्त हुन्छ भन्ने मानिनु । कविको वातावरण–अनुप्राणित आत्मिक जीवन नै कविताको केन्द्रविन्दु हो भन्ने उनी ठान्दछन् ।

निष्कर्षमा हेर्डर कवितालाई आत्माको निकटतम ठान्दछन् अथवा आत्माका प्राचीन सङ्गीत मान्दछन् । कवि स्रष्टा हो, ऊ सृजनशील परमेश्वरको अनुकरण गर्छ । यसरी हेर्डर क्लासिकल वस्तुगतताबाट रोमाण्टिक आत्मिकतातर्फ जाँदै छन् । पुराकथालाई हेर्डर प्राचीनतम भाषा ठान्दछन् । सौन्दर्यात्मक आदिमतावाद पनि हेर्डरका दृष्टिमा पाइन्छ । साथै आङ्गिकता वा वानस्पत्य–संरचना र वातावरण-चेतना पनि उनले साहित्यमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुभव गरेका छन् । मूलतः यिनै बुँदाहरूमा हेर्डर प्रकट हुन्छन् जसबाट रोमाण्टिक चेतना पर्याप्त व्यक्त हुन्छ ।

(ग) जर्मन रोमाण्टिक धाराको परिवेष

जर्मन रोमाण्टिक धाराको प्रारम्भ वास्तवमा सरल घटना होइन । पुनर्जागरण कालसँगै प्राचीन साहित्यशास्त्रीय ग्रन्थका सम्बन्धमा यूरोपका विभिन्न भाषामा छलफल र टीका–टिप्पणी हुन थाल्छन् र यसरी नवक्लासिक धारणाको आरम्भ हुन्छ र नियमितता र परिपाटीको स्थापना गर्न खोजिन्छ । परन्तु अब कविहरू, गद्यकारहरू, साहित्यिक प्रवक्ताहरू, रहस्यवादी (ट्रान्सेन्डेन्टल) वा परमार्थवादी दार्शनिकहरू र समयान्तर–देशान्तरको साहित्यका अनुवादकहरू विद्रोह गर्न थाल्छन्–त्यही विद्रोहको विस्फोट हो जर्मन रोमाण्टिक धारा । भनूँ, साहित्यिक अभिरुचि र सारस्वत सृजनालाई नियमितताभित्र बाँध्न खोज्ने नवक्लासिकल प्रयास र तदनुसारी प्रयोगहरूका विरुद्ध आक्रोश र अस्वीकारका रूपमा जर्मन रोमाण्टिक अभियानले बल प्राप्त गरेको छ । उत्तरङ्गिणी नदीलाई बाँधभित्र हिंडाउन खोज्दा त्यसका प्राप्तिहरू भए पनि त्यो तटबन्ध उन्मुक्त वेगका निम्ति प्रिय बन्न सक्तैन । त्यसैले स्वच्छन्दता रोमाण्टिक स्वरूपमा प्रकट हुन जान्छ ।

मध्यकालमा क्लासिकल सूर्य विस्मृत थियो, भनूँ मध्यकालीन रातमा । त्यसवेला स्तरीय रोमाञ्च–रचना र स्तरहीन बिडंब (प्रहसन) जस्ता रचनाको प्रयोग हुन्थ्यो । यिनै दुईको समन्वय हामी प्रारम्भिक रोमाण्टिक प्रयोगमा पाउँछौं । फ्रान्सेली नवक्लासिकल मान्यताले उपर्युक्त मध्यकालीन धारणामाथि आक्रमण गर्दै नियमितताको आग्रह गरेको हो तापनि तद्विरोधी रोमाण्टिक युगले मध्यकालतिर अभिरुचि राख्नु स्वाभाविकै हो । एक युगपछि आउने अर्को युगले आफूभन्दा पुरानो युगका प्रवृत्तिको विरोध गर्छ भने त्यसभन्दा पनि पुरानो चाहिं युगका प्रवृत्तिहरूको अभ्यर्थना केही-न-केही अवश्य गर्छ । नवक्लासिकल धाराले मध्ययुगीन प्रवृत्तिको अस्वीकार गरेको छ भने नवक्लासिकल-विरोधी रोमाण्टिक प्रवृत्तिले मध्यकालप्रति अनुराग देखाउनु स्वभाव नै ठहर्छ । फलतः मध्यकालीन महाकवि दाँतेका 'डिभाइन कमेडी' को प्रभाव पनि नयाँ रोमाण्टिक धाराले ग्रहण गरेको छ ।

साथ साथै प्राचीन, पूर्वीय र आधुनिक विविध साहित्यको अध्ययन पनि अठारौं शताब्दीका जर्मनीमा बढ्दै ग·एको हुन्छ । साहित्य के हो ? मानव–संस्कृति र मानव–स्वभावको अभिव्यन्जना हो । फ्रेडरिक स्लेगल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यही हुर्कंदो धारणालाई वाणी दिन्छन् । साथै यस वखतका जर्मनीमा राष्ट्रिय आत्माको आवाजका रूपमा साहित्यलाई ग्रहण गर्ने चेतना लह–लहाइरहेको हुन्छ । त्यसैको फलस्वरूप जर्मन जाति र जर्मन साहित्यको सम्बन्ध सघन भएको पाइन्छ । शेक्सपियरलाई जर्मन पाठक अंग्रेजी राष्ट्रिय चेतनाको अभिव्यक्ति सम्झन पुग्छन् । यस तात्पर्यमा जर्मन रोमाण्टिक अभियानलाई शेक्सपियरका जर्मनीमा अनूदित नाटकहरूले पनि केही प्रेरित गरेका हुन् भन्न सकिन्छ । भन्नुपर्छ—बेन जोन्सन क्लासिकल नाटचनियमका परिपालक नाटककार हुन् भने शेक्सपियर उनका समकालीन भएर पनि यस्ता नाटच नियमहरूको पर्वाह नगरी सारस्वत स्फुरणका आधारमा नाटक लेख्दछन् । पुनर्जागरण काल वा सोह्रौं शताब्दीमै सहजता–स्वच्छन्दताको पाठ शेक्सपियरले केही-न-केही सिकाए भन्नु अप्रासङ्गिक ठहरिन्न । शेक्स-पियरका जर्मन अनुवादक स्लेगेलले यस सहजता—स्वच्छन्दताको प्रवृत्तिलाई सन् १८०८ मा रोमाण्टिक नाम दिएको पाइन्छ । मध्यकालीन रोमाञ्च-रचनाकै आधारमा नव–क्लासिकलहरूले नयाँ काव्यधारालाई 'रोमाण्टिक' भन्न खोजेका हुन् । तर नयाँ सहजता–स्वच्छन्दताका पुजारीहरूले 'रोमाण्टिक' शब्दमा गौरवकै बोध गरेको पाइन्छ यद्यपि यस शब्दसँगै अर्थगत कैयौं समस्या नमिसिएका होइनन् । श्रीमती दे स्टेलले पनि यस नामलाई प्रभाव-शाली रूपमा प्रयोग गरेकी हुन् । १८११ ई० मा अंग्रेज कवि समालोचक कलरिज पनि 'रोमाण्टिकवाद' शब्दको प्रयोग गर्छन् । यसरी सहजता र स्वच्छन्दताको पक्षधर साहित्यिक अभियान युरोपमा रोमाण्टिक आन्दोलनका रूपमा प्रचलित र व्यापक भएको अनुभव हुन्छ ।

जर्मन समालोचकहरूका दृष्टिमा क्लासिकल प्रवृत्ति वस्तुपरक र प्रत्यक्ष देखा पऱ्यो भने रोमाण्टिक प्रवृत्ति आत्मिक प्रतिविम्ब वा आत्मपरक अनि जटिल प्रतीत भएको पाइन्छ । यस वखतका साहित्य–द्रष्टाहरू क्लासिकललाई वास्तुकलात्मक, सुगठित, मानव प्रकृतिको स्वरूप-व्यञ्जनामा आधारित र परिष्कृत सम्झन्छन् भने रोमाण्टिक कलालाई मानवका आन्त-रिक अस्वस्थताको प्रतिविंबक, चित्रकलात्मक, अगठित (बरू आङ्गिक), अपरिष्कृत (बरू स्वतः संस्कृत) ठान्छन् । शिलरद्वारा ध्वनित धारणाको प्रतिध्वनि पनि बोक्दै स्लेगेल क्लासिकल र रोमाण्टिक कलाको तुलना वारंवार गर्छन् । पुरानो युगका सन्दर्भमा र ग्रीक वातावरणमा क्लासिकल कला महत्त्वपूर्ण भए पनि बदलिएको देश–देशकालका सापेक्षतामा उनी रोमाण्टिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धाराको स्थापना गर्न उत्सुक देखा पर्छन् । शिलर क्लासिकल र रोमाण्टिक कविताका स्वरूपगत अन्तरसँग परिचित भएकाले 'नेभ एण्ड सेन्टिमेन्टल पोइट्री' (शीर्षकको अङ्ग्रेजीकृत रूप) भन्ने प्रवन्ध लेख्छन् र अधिकाधिक वस्तुपरकता चाहने गेटेकै रचनामा पनि रोमाण्टिक पाना छ भन्ने सिद्ध गरिदिन्छन् ।

विंसेट र ब्रुक्स टिप्पणी गर्छन्– 'अंग्रेजी रोमाण्टिक कविता झैं जर्मन रोमाण्टिक कविता प्रकृतिपरक र आदिमतापरक छैन ।' वस्तुतः जर्मन रोमाण्टिक लहरमा ग्रीक काव्यशास्त्र नभएर ग्रीक कविता–नाटकको प्रभाव छ । अनौठो कुरा के देखिन्छ भने यस्तो क्लासिकल अनुराग हुँदाहुँदै पनि आफ्नै ऐतिहासिक संचेतना र अन्तर्मुखी प्रवृत्तिले गर्दा उनीहरू रोमाण्टिक बन्न पुग्छन् । यस सन्दर्भमा जर्मन–महाकवि गेटे आफैं नै सर्वोच्च उदाहरण बनेका छन् । उनमा क्लासिकल साहित्य सिद्धान्तप्रति नभए पनि क्लासिक साहित्यप्रति गहिरो अनुराग छ, तैपनि उनी महान् रोमाण्टिक कवि बन्न जान्छन् । जे होस्, जर्मन रोमाण्टिक वसन्तका सर्वोच्च पुष्पश्री गेटेले रोमाण्टिक आग्रह नभए पनि रोमाण्टिक प्रवृत्तिको आराधना अवश्य गरेका छन् । उनी रोमाण्टिक धारणाका दृष्टिले त्यस ताकको जर्मनीका केन्द्रीय स्रष्टा हुन गएका छन् ।

(घ) कान्टको दार्शनिक भूमिका

रोमाण्टिक अभियानका विकासमा जर्मन दार्शनिकहरूको निकै ठूलो भूमिका छ । विज्ञानले मानव–चेतनालाई ध्वस्त पार्‍यो भन्ने सचेत आक्षेप त्यस बखत आइरहेको हुन्छ । यस्तै सन्दर्भमा ब्रह्माण्डको अनन्त सृजना–सङ्गीतको सट्टा घटबारे नभएको, वास्तुकला नभएको, स्वतः पेषणशील अनि संयोगको नदीद्वारा संचालित घट्ट विज्ञानले दियो भन्ने हार्डेन वर्गको व्यंग्यात्मक र आदर्शपूर्ण भनाइ पाइन्छ । वास्तवमा रहस्यवादी (ट्रान्सेडेन्टल) दार्शनिक इम्यानुयल काण्टका आत्मवादी स्थापनाले यस युगको सौन्दर्य-सचेततालाई, भनूँ, रोमाण्टिक धारालाई, निकै प्रभावित पारेको अनुभव हुन्छ । न्यूटनसम्मको वैज्ञानिक पूर्व–परम्पराका सन्दर्भमा डुलेर पनि त्यससँग असहमत हुँदै कान्ट प्रभावशाली आत्मवादी दर्शन प्रस्तुत गर्दछन् । ब्रह्माण्डको पारमाणविक र बहिर्मुखी विश्लेषण ह्युमले गरेका थिए भने कान्टको भनाइ अर्कै पाराको छ । कान्ट एकातिर बहिर्जगत्को ज्ञानका दृष्टिले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वैज्ञानिक चिन्तन स्वीकार गर्छन् भने त्यसको ज्ञाता मनका दृष्टिले चाहिं पारमार्थिक (ट्रान्सडेन्टल) दर्शन प्रस्तुत गर्छन्; किनभने मानव–बुद्धि पदार्थ-जगत्सम्म सीमित छ। जे होस्, कान्टका दर्शनको विस्तृत दिग्दर्शन दिनुभन्दा उनको सुन्दर सम्बन्धी धारणाको एक झल्को दिनु वाञ्छनीय देखिन्छ।

उनका दृष्टिमा आकस्मिक र वैयक्तिक इन्द्रियानन्दभन्दा उच्चतर केही हो सुन्दर, अनि विश्वजनीन रूपमा मानव–आत्माद्वारा ग्राह्य केही हो सुन्दर। साथसाथै सौन्दर्य भन्नु आनन्द, उपयोगिता वा प्रयोजनीयता केही पनि होइन। सुन्दरका सामु हामीलाई प्राप्त हुने सन्तुष्टि एकान्वितिको अनुभूति हो, इन्द्रिय र मनको समन्वित अन्तः— क्रीडा हो र वैज्ञानिकता र उपयोगिताका प्रवादबाट पूर्ण स्वतन्त्रता हो। यसरी उनी सौन्दर्यका स्वसत्तामा विश्वास गर्छन्। प्रत्यक्ष इन्द्रियानन्दको मोहनी सौन्दर्यसँग मिसिन सक्छ तर यो चोखो सौन्दर्य होइन। उद्देश्य वा उपयोगितापरकतासँग सौन्दर्य मिसिन सक्छ र दुवैले एक-अर्कालाई मद्दत गरे जस्तो पनि देखिन्छ परन्तु वास्तविक दृष्टिमा यिनीहरूको सम्बन्ध हुनै सक्दैन। शब्दहीन सङ्गीत वा अर्थारोप नहुनु नै कान्टका 'सुन्दर' हो। उनका मतमा सौन्दर्य अमूर्त रहन्छ। सम्भवत: कान्टको दृष्टिमा होमर, दाँते र शेक्सपियरका रचनाभन्दा भित्ति–चित्र चोखो सौन्दर्य हो; किनभने यसमा उद्देश्य–उपयोगिता छैनन्, शिव–सत्को आग्रह छैन, विश्वजनीन अनुभूतिद्वारा पनि यो ग्राह्य छ। कान्टको यस्तो 'सुन्दर' वा सौन्दर्य अतीन्द्रिय वास्तविकता भएकाले यसमा रहस्यमय ढङ्गले मान्छेका सिद्धान्तगत र व्यावहारिक संकाय (फ्याकल्टी) आवद्ध हुन्छन्। उनी आत्मगत ध्यानमय (सहजानुभूतिमय) सौन्दर्यमा विश्वास गर्ने कला– चिन्तक प्रतीत हुन्छन्। कसो भन्न सकिन्छ भने कान्टको सौन्दर्य— धारणाले आत्मगत रोमाण्टिक धारालाई विशिष्ट दार्शनिक धरातल दिई पर्याप्त प्रेरित पारेको हो।

इम्यानुएल कान्ट दर्शनशास्त्री हुन्। सौन्दर्य–दर्शनको विश्लेषणद्वारा उनले समालोचनाको नयाँ क्षितिज उघारेको अनुभव हुन्छ। प्रथमत: उनले कलाको वर्गीकरण गरेका छन्–बोली (साहित्य) र आकृति (चित्रकला) अनि चेतनात्मक रूप (संगीत) का आधारमा। यी सबै कलामा विना प्रयोजनको प्रयोजनीयता र निरुद्देश्यता उनले पाएका छन्। उनका दृष्टिमा कवि र पाठक दुवैका निम्ति सौन्दर्य–ध्यान निरुद्देश्य भए पनि मानसिक प्रक्रियासँग सम्बन्धित छ। यस निरुद्देश्यता वा उद्देश्य अभावको अर्थ हो कला कुनै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साध्यप्रति साधन नभएर आफैं साध्य हुनु ।

कान्ट कलालाई सहज ठान्दछन्, प्रकृतिको कृति जस्तै । कला प्रतिभाको सृजना हो र यसलाई नियमबद्ध पार्न सकिन्न । प्राचीन साहित्यिक आचार्यहरूद्वारा प्रस्तुत 'प्रेरणा'– तत्त्वलाई 'अवचेतन' का रूपमा सकार्दै कान्ट कलालाई अवचेतन–प्रक्रिया मान्दछन् र यसैलाई सृजनात्मकता ठान्दछन् ।

कान्टका अनुसार 'सुन्दर' वा कलाको सहज–प्राकृत संरचनामा स्वयम्मा कारणात्मकता अन्तर्निहित हुन्छ, यो स्वत: संरचनाशील सत्ता हो, यसको आफ्नै प्रभावकारी र निर्माणात्मक शक्ति हुन्छ, अन्त:–विकासशील यस संरचनामा त्यस्तो आङ्गिक अन्विति हुन्छ जहाँ साध्य र साधनको भेद रहन्न ।

कान्टले कल्पनालाई निर्माणशील र पुनर्निर्माणशील भनी दुई श्रेणीमा वर्गीकरण गरेका छन् । रोमाण्टिक समालोचक कलरिज कान्टबाटै प्रभावित भएर यिनैलाई मूलभूत कल्पना र प्रकल्पनाका रूपमा प्रस्तुत गर्छन् । जे होस्, कान्ट यान्त्रिकतावादी दार्शनिकहरूका विपरीत मनलाई सक्रिय ठान्दछन् र जर्मन रोमाण्टिक काव्यधाराका विकासमा यसको व्यापक प्रभाव परेको छ ।

आफ्ना दार्शनिक यात्राका क्रममा कान्टले प्रथमत: 'शुद्ध विवेकको दर्शन' (क्रिटिक अफ प्योर रिजन) कृतिद्वारा वैज्ञानिक दृष्टिले वाह्य-जगत्को विवेचना गरेका हुन् भने 'व्यावहारिक विवेकको दर्शन' द्वारा नैतिक दृष्टिकोण पेश गरेका हुन् । तर, उनको 'निर्णयको दर्शन' चाहि दार्शनिक र सौन्दर्य-शास्त्रीय पुनर्विचारका रूपमा देखा पर्दछ । यसले दार्शनिक र कलात्मक स्तरमा अत्यन्त व्यापक–वृहत् प्रभाव समकालीन यूरोपमा पारेको अनुभव हुन्छ ।

समसामयिक वैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट प्रभावित हुँदै समय र अवकाशद्वारा नियन्त्रित अनि इन्द्रयको सहजानुभूतिद्वारा ग्राह्य तथा कल्पनाद्वारा अन्वित वैज्ञानिक जानकारीका श्रेणी (क्याटेगरी) द्वारा क्रमबद्ध भौतिक–जगत् प्रस्तुत गरेर असन्तुष्ट हुँदै कान्टले अन्त्यत: पूर्ण (अब्सोल्युट) वस्तुसत्ता, आत्मा, विश्व र ईश्वरका आधारमा हाम्रो उच्चतम संज्ञानात्मक निकाय-द्वारा प्राप्त विचारहरू र विवेकको स्वीकार गरेका हुन् । अर्कोतिर उनले हाम्रो रुचिको अधीन स्वतन्त्र नैतिकजगत् प्रस्तुत गरेका छन् र त्यसपछि सौन्दर्यात्मक मूल्यका ध्यानात्मक अवधारणा 'सुन्दर' र 'उदात्त' (दुवै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आत्मपरक) दर्शाएका छन् । यिनीहरूमध्ये पनि उदात्त बढी आत्मपरक छ । सौन्दर्य इन्द्रियानन्दभन्दा उच्च, मानवीय संज्ञानमा विश्वजनीन, आफैं एउटा स्तर अनि आवेग–संसर्ग र उपदेशात्मक ज्ञानभन्दा पनि भिन्न छ । हाम्रो ज्ञानात्मक क्रियाले प्रकृतिसँगै यसलाई हेरे पनि यो एउटा क्रम–रूप हो तर यो आत्मपरक रूपमा अनुभूत हुने उदात्तभन्दा भिन्न पनि छ, किनभने 'सौन्दर्य' प्रकृतिमा पनि छ । यो सौन्दर्य अरू कुनै साध्यका निम्ति साधनभूत नबनेको हाम्रो अनुभूति–प्रक्रियाको उच्चतम सन्तुष्टिको अवस्था हो । हामी 'सुन्दर'को उपस्थितिमा किन सन्तुष्ट हुन्छौं ? अन्वितिको भावना, इन्द्रिय र मनको संगतिपूर्ण अन्त:– क्रीडा र अतिवैज्ञानिक र व्यावहारिक आवश्यकतावाट पूर्ण मुक्ति 'सुन्दर' का उपस्थितिमा हुने हुनाले नै हामी सन्तुष्टि प्राप्त गर्छौं ।

कान्टले दुई संसार दिएका छन् एउटा वस्तुतत्त्वको र अर्को प्रतिकृतिको । इन्द्रियग्राह्य प्रकृति–जगत् प्रतिकृति हो, विवेक ग्राह्य विचार-जगत् वस्तुसत्ता । काण्टको निर्णय वा जजमेन्टको दर्शनले यी दुवैलाई जोडिदिन्छ । निर्णय सौन्दर्य–रूपमा बाह्य प्रतिकृति–जगत् र आन्तरिक तत्त्वसँग सम्बद्ध छ । प्रकृति वा कलामा सौन्दर्य उपयोगितामुक्त र उद्देश्य-विहीन हुन्छ । कुनै प्राकृतिक दृश्यलाई उपयोगितका दृष्टिले हेर्नासाथ त्यो व्यावहारिक–वैज्ञानिक बन्न जान्छ । यसै अर्थमा सौन्दर्य "उद्देश्यविहीन उद्देश्य' हो ।

तर कान्टको 'सौन्दर्य' अविश्लेषणीय र अमूर्त छ । कान्टको विचारधारा कलात्मक सौन्दर्यको ठोस–स्पष्ट व्याख्या नभए पनि दार्शनिक सन्दर्भमै कलासम्वन्धी विशेष धारणाको बीजभूमि अवश्य वनेको छ । रोमाण्टिक सौन्दर्य चेतनाका प्रवक्ताहरू कान्टप्रति ऋणी छन् ।

सौन्दर्य सत्ताको स्थापना र आत्मपरक सौन्दर्य-धारणाद्वारा कान्टले १९ सौं शताब्दीको रोमाण्टिक धारणा र कलावादलाई प्रभावित पारेका छन् । अऊ यांत्रिक वा वैज्ञानिक धारणाको सीमा वा कार्यक्षेत्र तोकिदिएर अनि मनको जडत्वको खण्डन गरेर मनको सक्रियताको प्रतिपादनद्वारा कलात्मक चेतनको र सत्यको पुन: प्रतिष्ठा पनि उनले गरेका हुन् । दार्शनिक ज्यादा भए पनि 'सौन्दर्य' को विवेचनाको आधारमा उनी नयाँ कल्पना–धारणाका प्रवक्ता सिद्ध भएका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(ङ) उत्तरवर्ती स्वर

१. शिलरको स्वर

शिलर बौद्धिक अनुशासनका दृष्टिले कान्टवादी, अध्ययनद्वारा क्लासिकल अनि स्वभावद्वारा रोमाण्टिक थिए। शिलरका दृष्टिमा सौन्दर्य वस्तुगत र आत्मपरक दुवै हो, किनभने दुवै प्रकारको अनुभव सौन्दर्यबाट हुन्छ। बुद्धि र भावनाका संश्लेषणमा नै शिलर कला देख्छन्। शिलर नयाँ कविता (रोमाण्टिक) लाई भावुक र पुरानो (क्लासिकल) लाई सहज (नेभ) ठान्दछन्। स्पष्टतः शिलरको श्रद्धा क्लासिकलप्रति पर्याप्त छ। शिलर क्रीडा-आवेग (प्ले इंपल्स) लाई कलाको स्रोत ठान्दछन्, यसैले ससीम भौतिक आवेग र असीम विचारगत आवेगलाई संप्रेषण प्रदान गर्दछ। शिलरको झुकाउ क्लासिकल भए पनि नव-क्लासिकल उग्र-नियमबाट मुक्त छ र यसले रोमाण्टिक प्रवृत्तिको सम्वर्धन नै गरेको ठान्न सकिन्छ। वस्तुतः जर्मन रोमाण्टिक धारा क्लासिकलको अभ्यर्थना र नव-क्लासिकल वितृष्णाकै प्रवृत्ति त हो।

२. गेटेको दृष्टिकोण

गेटे महान् कविका साथै विचारक पनि हुन्। उनका विचारमा कला 'सुन्दर' भन्दा पनि रूपात्मक (फर्मेटिव) हुन्छ र 'सुन्दर' भएर भन्दा पनि रूपात्मक भएर बढी सत्य र महान् हुन्छ। मान्छेमा पनि यही रूपात्मक प्रवृति हुन्छ, कुनै भावले अन्तस्करणमा प्रेरित गरेपछि स्वयं (अवचेतनात्मक) रूप जन्मन्छ। यसरी गेटे नवक्लासिकल नियम-विशेष अस्वीकार्दै प्रतिभालाई अँगाल्छन्। आंगिक संरचना वा रूप स्वीकारेर प्राकृत-सहज रूपद्वारा आत्माका अभिव्यञ्जनामा उनी विश्वास गर्दछन्। प्रकृतिमा र आफ्ना आत्मामा भित्रसम्म हेरेर कलाकारले सृजना गर्नुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ।

अवश्य नै गेटेले रोमाण्टिकलाई अस्वस्थ-दुर्बल र क्लासिकललाई स्वस्थ-प्रबल मानेका छन्। तर यो दृष्टिकोण फ्रान्सेली रोमाण्टिक धाराकै उच्छृङ्खलता-दुर्बलताको भर्त्सना अनि संयत-सहज ग्रीक क्लासिकको धाराको अभिशंसा हो। वस्तुतः जर्मन रोमाण्टिक धारा फ्रान्सेली नव-क्लासिकल साहित्यसंगको असन्तोष र ग्रीक साहित्यप्रतिको श्रद्धापूर्ण प्रेरणाबाटै विकसित राष्ट्रिय परिष्कृत अभिव्यक्तिको सार्थक प्रयास देखा पर्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

३. शेलिङ्गको विचार

शेलिङ्गका दृष्टिमा सम्पूर्ण संरचनामा कला सबभन्दा विकसित र संरचनात्मक छ, किनभने यसले इन्द्रियलाई विवेकसँग समन्वित पार्छ। उनको स्थापनाअनुसार वस्तु र विषयी, प्रकृति र विवेक, अवचेतन र चेतन, आवश्यकता र स्वतन्त्रता जस्ता द्वन्द्वका बीच प्रतिभाले सङ्गति प्रदान गर्छ र यसैलाई कल्पनाको सृजनाशीलता भन्न सकिन्छ। शेलिङ्ग आधुनिक कलालाई प्राचीन कलाभन्दा उत्तम ठान्दछन् तर उनको धार्मिक तर्क चाहिं त्यति स्वीकार्य छैन। जे होस्, कलात्मक चिन्तनका इतिहासमा कान्ट र सिलरको बढ्ता दार्शनिक किसिमको परिधिलाई तोड्दै नयाँ दृष्टिको संभावना शेलिङ्गले देखाएका छन्। १९ सौं शताब्दीका अंग्रेजी कवि समालोचक कलरिज यिनीबाट प्रभावित छन् तर इच्छालाई विशेष महत्त्व दिन्छन्। द्वन्दका समन्वितिका दृष्टिले कलाविवेचनामा यिनी र कलरिज पर्याप्त निकट देखापर्छन्। शेलिङ्गकै सन्दर्भमा कान्टको दर्शनको बढ्दो प्रभावको पनि चर्चा गर्न सकिन्छ। कविता आध्यात्मिक पुनर्जन्मको साधन हो भन्ने दृष्टिकोण पनि यस युगमा देखापर्छ। कान्टको दर्शनलाई अतिवाद-तिर उनका अनुयायीहरू लाग्दछन् – आन्तरिक अवचेतनशील मन र बहिर्मुखी चेतन मनका बीचमा दुवै परस्पर संघर्षशील भए पनि उच्चतम सौन्दर्यात्मक वा दार्शनिक स्तरमा समन्विति हुन्छ; यिनै दुई मनको उत्पादन हो वास्तविकता। यसरी कान्टको आत्मगत आदर्शवाद अब सम्पूर्ण आदर्शवादमा परिणत हुन्छ अथवा पदार्थजगत् अन्तर्जगत्कै सृष्टि ठानिन्छ र सम्पूर्णतः आत्मवादको प्रतिष्ठा हुन्छ। अब कविता र आत्मिक दर्शन वा रहस्यवाद एककार हुन पुग्छन्। तैपनि दार्शनिक प्रक्रियाका दृष्टिले कविताभन्दा दर्शन नै श्रेष्ठ छ भन्ने मत शेलिङ्गले व्यक्त गरेका छन्।

४. नोवालिस र जीन पाल

नोवालिस कवितालाई सपूर्णतः आत्माको अभिव्यक्ति ठान्दछन्। उनका दृष्टिमा आन्तरिक संसारको अभिव्यञ्जना कला भएकाले विज्ञान कविताको परम शत्रु हो। उनी कवितालाई सङ्गीतात्मक मान्दछन्। साथै नोवालिस 'जति बढी कवितात्मक, त्यति बढी सत्य' भन्दै कवितालाई दर्शन ठान्ने प्लोटिनसको नजीक छन् र कार्लाइल उनबाट प्रभावित देखापर्छन्। जीन पाल आदर्शवाद र भौतिकवादको द्वन्दलाई समन्विति दिने सृजनात्मक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu; Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तत्वका रूपमा 'हास्य' लाई स्वीकार्छन् । उनी अचेतन प्रवृत्तिको सृजनात्मक प्रभाव औंल्याउँदै फ्रायडको सूक्ष्म पूर्वाभास दिन्छन् । रोमाण्टिक धारणाका विकासमा उनको पनि थोरै परेको भूमिका छ ।

५. स्लेगेलको क्लासिकल–रोमाण्टिक वर्गीकरण

मूलतः स्लेगेलले क्लासिकल–रोमाण्टिकको वर्गीकरण प्रचारित गरेका हुन् । क्लासिकल वस्तुपरक र रोमाण्टिक व्यक्तिपरक हुन्छ भन्ने स्थापना यस्तो पूर्व–चर्चा भइरहेको भए पनि मूलतः स्लेगेलले पेश गरेको अनुभव हुन्छ । स्लेगेल कविताका निम्ति रूपक र पुराकथा (मिथ) आवश्यक ठान्छन् । उनी आदर्शवादी वा वैज्ञानिक भए पनि आधुनिक कविताका विकासका निम्ति पूरै नयाँ पुराकथाको अपेक्षा गर्दछन् । उनी अनुकरणात्मकता अस्वीकार गर्छन् र अन्तर्मुखीता अँगाल्दै आत्म अभिव्यञ्जनामा विश्वास गर्छन् । कवितालाई कविद्वारा नै समालोचना गरिनुपर्छ भन्दै उनी प्रभाववादी समालोचनाको सूत्रपात गर्छन् भन्न सकिन्छ । उनी कलाका विविध शाखाका बीच बढी निकटता चाहन्छन् ।

६. हेगेलको दार्शनिकता

हेगेल जर्मनीका रोमाण्टिक धाराका विकासमा अविस्मरणीय छन् । सौन्दर्यलाई सिद्धान्तका प्रक्रियामा बाँध्ने दृष्टिले महान् दार्शनिक हेगेलको महत्त्व असाधारण छ । उनी कलालाई प्रतीकात्मक, क्लासिकल र रोमाण्टिक-का रूपमा वर्गीकरण दिन्छन् । प्रतीकात्मक कलामा चेतना पदार्थसँग संघर्षशील हुन्छ, पदार्थले चेतनालाई छोपेकै हुन्छ । क्लासिकलमा चेतना र पदार्थ अन्वित हुन्छन्; तर रोमाण्टिक कलामा पदार्थमाथि विजय गर्दै चेतनाले पूर्ण अभिव्यक्ति पाउँछ । यसरी उनी आधुनिक प्रवृत्तिका गायक देखापर्छन् । उनको 'ललित कलाको दर्शन' वा 'सौन्दर्यशास्त्र' (१८३५) अत्यन्त महत्त्व-पूर्ण छ । हेगेलको अन्तर्विरोध–सिद्धान्तले दुःखान्तक नाटकका बारे पनि नयाँ धारणाको प्रतिपादन गरेको छ । विशेषतः अरिस्टोटलको 'नायकको सदोषता'–सिद्धान्तको सीमा औंल्याउँदै यूरिपाइडिसका चरित्र–द्वन्द्व वा विचार–द्वन्द्वका दुःखान्तकको राम्रो विवेचना हेगेल प्रस्तुत गर्दछन् । हेगेलको प्रभाव बीसौं शताब्दीका कलावादी अङ्ग्रेजी समालोचक ब्राडलेमा पनि पर्याप्त परेको देखिन्छ । विद्वान्हरू भन्दछन् हेगेलको दार्शनिक विकास–प्रक्रियाको आधारले कलाको अतीत–वर्तमान मात्र देखाउँछ, तर भविष्य रहन्न;

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

किनभने अन्तर्विरोधको उपशमनपछि कला के हुने ? जे होस्, कलालाई नैतिक अन्तर्विरोधको मानवीय पृष्ठभूमि हेगेलले प्रदान गरेका छन् । हेगेलले आफ्ना युग–चेतनाका आधारमा काव्य–धारा वा कला–प्रवृत्तिको व्याख्या गरेका छन् जसबाट साहित्यिक–कलात्मक युगको पनि व्याख्या हुन्छ ।

हेगेलले बुद्धिवादी थिए र उनले सौन्दर्यलाई पनि 'विचार' का रूपमा ग्रहण गरेका छन् । विचारले मानवीय बुद्धिमा पूर्ण अभिव्यक्ति पाउँछ र यही सृजनात्मक प्रक्रियाको पुनर्निर्माण अवचेत रूपमा हुन्छ भन्दै यही दोस्रो प्रकृतिलाई हेगेल कला ठान्छन् । उनी अनुकरणवादको अस्वीकार गर्दैनन् भन्न सकिन्छ । मूलतः दर्शन–शास्त्री भए पनि त्यस ढाँचामा हेगेलले कलाका सम्बन्धमा पर्याप्त धार्मिक स्थापना पनि पेश गरेका छन् ।

अरू स्पष्टताका निम्ति उनको कला-वर्गीकरणतिर पुनः फर्किनु आवश्यक छ । पश्चिमी दृष्टिले कलाको ऐतिहासिक वर्गीकरण गर्दै उनी भन्दछन्— (क) इजिप्टका पिरायिड र मन्दिरमा पदार्थ प्रबल छ, अर्थ चेतना चाहिं व्यक्तिन संघर्षशील स्थितिमा छ । (ख) ग्रीक वास्तुकलामा 'पदार्थ र चेतना' समन्वित छन् । तर (ग) रोमान्टिक संगीत, चित्रकला र विशेषतः कवितामा आत्मा वा चेतनाले पदार्थलाई व्याप्त पारेको छ अथवा पूर्ण आत्म–सचेततामा चेतन उच्छलित छ । स्लेगेलले भनेजस्तै हेगेल पनि भन्दछन्— क्लासिकलका तुलनामा रोमाण्टिक कलामा सौदर्य कम र शक्ति (इनर्जी) ज्यादा छ । समीम पदार्थीय संवेग र असीम चेतनात्मक संवेगको द्वन्द्व अनि यिनैको सन्तुलनबाट शिलर र हेगेलका दृष्टिमा कला जन्मन्छ । बाह्य प्रकृति र आन्तरिक प्रकृति, ऐन्द्रियिक अनुभूति र अन्तरात्मिक चेतना, सांसारिकता र पारमार्थिकता अनि तुच्छ पदार्थवस्तु र स्वतः सचेत आध्यात्मिक व्यक्तिका सम्बन्धहरूकै आधारमा साहित्यको स्वरूप दर्शन गर्ने प्रयास प्रायः सबै जर्मन कला–चिन्तकहरूले गरेको अनुभव हुन्छ भने हेगेलका कृतिमा यसको उच्चतम व्याख्या पाइन्छ ।

७. सोफेन हावरको योगदान

हेगेलका समकालिक सोफेन हावर चाहिं आफ्नो दर्शनमा संकल्पलाई मूलभूत स्थान दिन्छन् । जहाँ हेगेल संगीतलाई तल्लो स्तरमा राख्छन्, सोफेन हावर यसलाई सङ्कल्पको पूर्ण अभिव्यक्ति मान्छन् । यो सङ्कल्प नै अन्तिम सत्य हो, यसलाई अन्धशक्ति भन्न सकिन्छ र मान्छे पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस्तै सङ्कल्पको वस्तुगतता हो ।

सोफेन हावरले दुःखान्तकको मार्मिक र अनुपेक्षणीय व्याख्या गरेका छन् । उपर्युक्त अन्धशक्तिको क्रीडाले गर्दा जीवन व्यर्थ छ, हामीलाई विवेक दिइएको छ तर निःसंग तटस्थता नै राम्रो । त्यसैले सोफेन हावर दुःखान्तक-लाई जीवन र अस्तित्वको क्रूरताको अभिव्यक्ति अनि नियतिप्रति मानवीय निःसंगताको संकेत हो भन्ठान्छन् । जे होस्, सङ्कल्पवादी सोफेन हावरले पनि जर्मन रोमान्टिक धारामा आफ्नो सानो योगदान गरेका छन् ।

८. निष्कर्ष: जर्मन सौन्दर्य–सिद्धान्त र रोमाण्टिक धारा

उपर्युक्त विभिन्न सन्दर्भमा जर्मन सौन्दर्य–सिद्धान्तले रोमान्टिक रूप लिन्छ । यस युगको मान्यताअनुसार कविता सृजनात्मक स्वप्न हो । स्वप्न अदम्य कविता हो- जीन पाल । यस युगका दृष्टिमा कल्पनात्मक चारुता र पूर्णता नै कविताको सर्वोच्च स्तर हो । अलङ्करणका दृष्टिले रोमान्टिक सौन्दर्य-सिद्धान्त वनस्पति-शास्त्र र प्राणिशास्त्रका प्रभावमा छ । सौंन्दर्य यान्त्रिक हुनुहुन्न अथवा नव-क्लासिकल सङ्गठन-संयोजन हुनुहुन्न बरु स्वतः सचेत आत्माको अभिव्यञ्जना गर्ने आङ्गिकता वा अवयविता बन्नुपर्छ भन्ने धारणा यतिखेर हुर्कन्छ । भनूं, रूखमा पात र फूल फलाएझैं सौन्दर्य आन्तरिक संरचना हो अथवा प्राणीको अङ्ग-संरचना जस्तै सौन्दर्य अन्तर्गठित हुन्छ । त्यसैले कला–सौन्दर्य पनि अन्तर्निमिति हो, बाह्यनिर्मिति होइन । कला वा साहित्यलाई आन्तरिक स्वतः स्फूर्त ऊर्जाको अभिव्यक्ति मान्ने यो युग रूप वा संरचनाको आन्तरिकतामै विश्वास गर्छ ।

मानवीय अनुभूतिको प्रक्रिया र चेतनाधाराको विवचना नै मूलतः जर्मन सौन्दर्यशास्त्री र कला– चिन्तकहरूको विषय हो र उनीहरूको कला-कवितासम्बन्धी मान्यता यसैमा निहित छ अथवा यही हो । वस्तु र व्यक्तिका सन्दर्भमा जीवनको दर्शन जर्मन दार्शनिकहरू प्रस्तुत गर्छन् र कला–कविता यही आधारशिलामा हेरिन्छ । कलाकारको अन्तस्करणका विवेचनाका दृष्टिले यी चिन्तकहरू ज्यादा सक्रिय छन्, त्यसैले यिनीहरू अन्तर्मुखी र आत्मपरक रोमान्टिक कलाका विशिष्ट प्रवक्ता पनि हुन गएका छन् । तर कला-साहित्यप्रति वस्तुपरक दृष्टिले हेर्नपट्टि भने यिनीहरू ज्यादाजसो विफल छन् । तैपनि नव–क्लासिकल युगका नियम र परिपाटीका अपरिहार्य रेखाङ्कनलाई तोड्दै सहज–स्वच्छन्द आत्माभिव्यञ्जनाका रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलाको प्रतिष्ठा गर्नमा जर्मन रोमाण्टिक अभियानको असाधारण भूमिका छ र यही नै यस अभियानको महत्तम उपलब्धि पनि हो ।

उपर्युक्त विविध दार्शनिक र सौन्दर्यशास्त्रीहरूको प्रभावको फलस्वरूप अट्ठारौं–उन्नाईसौं शताब्दीको जर्मनी नव–क्लासिकल धाराको विच्छेदन, क्लासिकल सजीवताको वास्तविक पुनर्जागरण अनि नयाँ आत्मवादी दर्शन र सौन्दर्य–स्थापनाको प्रयोग–भूमि बन्दै यूरोप–अमेरिकासम्म नयाँ कलात्मक आन्दोलनको उद्घोष–भूमि बन्न गएको छ । तात्पर्यविशेषमा यी धारणालाई पाश्चात्य कलाका इतिहासका नयाँ स्वर मात्र नभनी रोमान्टिक स्वर भन्न पनि मिल्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४: परिच्छेद २

कलरिजको कल्पनासिद्धान्त

(क) महत्ता र मूल्याङ्कन

सेमुअल टेलर कलरिज अङ्ग्रेजी रोमान्टिक कविताका प्रवर्तकहरू मध्ये एक हुन्। कवि वर्डस्वर्थ र कलरिजले 'गीतिमय गाथा' (लिरिकल वेलेड: १७९८) का माध्यमबाट उपर्युक्त प्रवर्तन गरेका हुन्। अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक कविहरूका बीच महत्त्वपूर्ण स्थान भएका कलरिज समालोचक पनि हुन्। उनको समालोचकत्वका सम्बन्धमा पाश्चात्य समालोचना-सिद्धान्तका इतिहासकार सेन्टस्वरीले गरेको टिप्पणीले धेरै कुरा बताउँछ। अरिस्टोटल र लुन्जाइनसकै कोटिका महान् समालोचकका रूपमा सेन्टस्बरी कलरिजको नाउँ लिन्छन्। जर्मन दार्शनिक र समालोचकहरूबाट प्रेरित कलरिजलाई प्रा० टेन वेलेक चाहिं जर्मन रहस्यवाद (ट्रान्सेडेन्टलिज्म) र अङ्ग्रेजी स्वच्छन्दतावाद (रोमाण्टिसिज्म) का बीचको सेतु सम्झन्छन्। निश्चय नै कलरिज रोमान्टिक साहित्यको दार्शनिक भित्तिकाको भूमिका ग्रहण गर्छन्। यदि बीसौं शताब्दीका रिचर्डस् र इलियट जस्ता उत्तरवर्त्ती ठूला-ठूला समालोचकहरू कलरिजप्रति नतमस्तक बन्दछन् भने कलरिज कति प्रभावशाली छन् भन्ने कुरा आफैं स्पष्ट हुन्छ।

'लेक्चर अन् शेक्सपियर', 'एनिमा पोइटे', 'टेबल टक' र 'कन्फेसन अफ् अन इन्क्वायरिंग स्पिरिट' जस्ता समालोचना-कृति लेख्ने कलरिजको मूलभूत समालोचनात्मक पुस्तकको नाम हो 'लिटरेरिया बाइग्राफिया'। मूलतः कलरिजको समालोचना-सिद्धान्त यसै कृतिले प्रस्तुत गरेको अनुभव हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलरिज मुख्य रूपमा कल्पना, मनोविज्ञान र शब्दार्थ–तत्त्व (सेमान्टिक्स) का सम्बन्धमा सैद्धान्तिक चर्चा गर्दछन् । मनोवैज्ञानिक सन्दर्भमा साहित्यलाई राखेर हेर्ने समालोचकका रूपमा से. टे. कलरिज एक प्रयोक्ता हुन जान्छन् । शब्दार्थतत्त्वका दृष्टिले साहित्य–विश्लेषण गरेर पनि उनले समालोचनको संभाव्य नौलो दिशाको सङ्केत दिएका हुन् ।

आइ. ए. रिचर्डस् कलरिजलाई महान् वैज्ञानिक ग्यालेलियोसँग तुलना गर्छन् । 'कलरिज अन् इमेजिनेसन' भन्ने पुस्तकमा रिचर्डस् कलरिजलाई साहित्यिक समालोचनाका इतिहासमा नयाँ युगका प्रवर्तक मान्दछन् । उनका भनाइमा क्रमबद्ध भौतिक अनुसन्धानबाट वातावरणमाथि जुन अधिकार प्राप्त भइरहेको छ, त्यसैसँग तुलनीय रूपमा हाम्रो मनमाथि नयाँ अधिकार प्रस्तुत गर्न समर्थ 'भाषाको सामान्य सैद्धान्तिक अध्ययन' को दैलोमा हामी कलरिज आएपछि पाइला टेक्छौं । उपर्युक्त भनाइले कलरिजलाई शब्दतात्त्विक र मनोवैज्ञानिक समालोचनाका प्रथमप्रयोक्ताका रूपमा पेश गर्दछ । यसरी नै हर्बर्ट रीड पनि कलरिजलाई अस्तित्ववाद र फ्रायडका पूर्वसङ्केतक सम्झन्छन् । यद्यपि कलरिजको मूल समालोचना–ग्रन्थ 'लिटरेरिया बायोग्राफिया, खण्डित, अपूर्ण, अनि टिपोट जस्तो छ, उनको विवेचना-प्रणाली चाहिं अत्यन्त क्रमबद्ध र वैज्ञानिक छ । कलरिज बहुसंख्यक समालोचकहरूभन्दा भिन्नै बाटो हिड्छन्– 'त्यो बाटो हो उनको मूल अभिरुचि कृतिभन्दा त्यसको सृजनाको प्रक्रियामा हुनु' । मानवीय स्वभावमै आधारित हुन्छ सृजनाको प्रक्रिया । त्यसैले मानवस्वभाव वा त्यसैको अध्ययन गर्ने मनोविज्ञानमा स्वतः उनको अभिरुचि गहिरिन्छ । यसरी उनी अङ्ग्रेजी साहित्यका अठ्ठारौं शताब्दीका ड्राइडेन र जोन्सन जस्ता समालोचकहरूभन्दा नयाँ साहित्य–चिन्तनको क्षितिज उद्घाटन गर्न पुग्छन् । जहाँ कलरिजका पूर्ववर्तीहरू रचना वा सृजनामा केन्द्रित थिए, त्यहाँ कलरिज साहित्यको स्रष्टा र उसका सृजनाका प्रक्रियामा ध्यान दिन्छन् । त्यसैले उनी अठ्ठारौं शताब्दीका अनेकौं साहित्यिक रूढि र धारणाको उन्मूलनकर्ताका रूपमा पनि प्रतिष्ठित छन् ।

कलरिजका साहित्य–दृष्टिमा दार्शनिकता र रहस्यवाद (ट्रान्सेन्डेटलिज्म) को प्रभाव पर्याप्त मात्रामा छ । तैपनि रहस्यवादको परिवेष पन्छाइदिएमा कलरिजको साहित्यिक दृष्टि नितान्त वैज्ञानिक पनि छ । उनको दार्शनिक दृष्टि कत्तिको वैज्ञानिक छ ? उनी ठान्छन् 'कुनै सत्यका सम्बन्धमा उपयुक्त धारणा बनाउनका लागि यसका विच्छेद्य भागहरूलाई हामीले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बौद्धिक ढंगले अवश्य छुट्टयाएर हेर्नुपर्छ । यही हो दर्शनको प्राविधिक प्रक्रिया । तर यसो गरिसकेपछि तिनीहरूलाई फेरि हामीले हाम्रो वैचारिक दृष्टिमा त्यस अन्विति वा एकत्वतिर उन्मुख पार्नुपर्छ वा फर्काउनुपर्छ जसअन्तर्गत वस्तुतः तिनीहरू साथै निहित छन् । यही हो दार्शनिकताको परिणाम ।' यसरी वस्तुलाई त्यसका विच्छेद्य अंशहरूसम्म लैजाने र फेरि तिनीहरूलाई वास्तविक एकत्वमै हेर्ने बौद्धिक प्रक्रिया नै दर्शन हो र कलरिजको वैज्ञानिक समालोचनाको आधारशिला पनि यही हो, ।

कलरिजको साहित्य चिन्तनको मूल मौलो 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' दुई खण्डमा विभक्त छ । यसका पूर्वार्धमा कलरिज आफ्नो दर्शन र सौन्दर्य सम्बन्धी मान्यता प्रस्तुत गर्दछन् भने उत्तरार्ध चाहिँ समालोचनासँग विशेष सम्बन्धित छ र अझ यसका तेह्रौं र चौधौं परिच्छेदहरू समालोचना सिद्धान्तका दृष्टिले अत्यन्त विशिष्ट देखा पर्छन्; किनभने तेह्रौं परिच्छेदमा कलरिजले कल्पना र प्रकल्पना (फेन्सी)का बीच विभाजक रेखा खिचेका छन् र चौधौं परिच्छेदमा आफ्नो कविता–मान्यताको सिंहावलोकन गरेका छन् ।

'लिटरेरिया बायोग्राफिया' को उपर्युक्त स्वरूपले कलरिजलाई दार्शनिक र सौन्दर्यशास्त्रीका रूपमा पनि प्रस्तुत गर्छ । यहाँ दार्शनिक कलरिजको रहस्यवादी व्यक्तित्व बढ्ता क्रियाशील छ तापनि यस ग्रन्थको मूलभूत उपलब्धि चाहि सैद्धान्तिक समालोचना नै हो । निश्चय नै समालोचक कलरिजमाथि पनि उनको रहस्यवादी चिन्तनको निकै प्रभाव छ तैपनि रिचर्ड्सले भनेझैं उनमा रहेको रहस्यवादीलाई अलग्याएर हेरे पनि उनको प्रखर समालोचकत्व झल्किन सक्छ । जब हामी यस समालोचकत्वको दर्शन गर्छौं, मनोवैज्ञानिक तीव्र दृष्टिद्वारा पूर्णतः सज्जित समालोचकका रूपमा कलरिज झुल्किन्छन् । जब बीसौं शताब्दीका महान् सैद्धान्तिक समालोचक रिचर्ड्स् 'कल्पना' का प्रचलित अन्य पाँच अर्थहरूलाई अस्वीकार गर्दै आफ्नो मनोवैज्ञानिक मूल्य–सिद्धान्तको अनुकूल सर्वोत्तम चिन्तन–प्रक्रिया कलरिजकै कल्पना–सिद्धान्तमा पाउँछन्, उपर्युक्त मनोवैज्ञानिकता स्वतः स्पष्टिन्छ ।

प्रायोगिक–व्यावहारिक समालोचकका रूपमा पनि कलरिज महत्त्वपूर्ण छन् । चरित्रकेन्द्री समालोचकका रूपमा बीसौं शताब्दीका कलरिज ब्राडलेका पूर्वज रहेका छन् । बिम्बपरक समालोचकका रूपमा पनि उनी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बीसौं शताब्दीका विल्सन नाइटका पथप्रदर्शक हुन् भन्न सकिन्छ । सौन्दर्य शिवभन्दा पृथक् र सत्यसँग सम्बन्धित ठान्ने कलरिज बीसौं शताब्दीका इटालीका महान् सौन्दर्यशास्त्री क्रोचेका पूर्ववर्ती हुन् । रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक समालोचनाका पनि पथ-प्रदर्शक हुन् कलरिज । बीसौं शताब्दीकै कवि-समालोचक इलियट सबैजसो रोमान्टिकहरूमाथि आक्रमण गरे पनि (किट्समाथि कम) कलरिजको रौंसम्म छुन नसकी 'कलरिजलाई चलाउँदैनन् । यी कुरा कलरिज सैद्धान्तिक र व्यावहारिक समालोचकका महत्ताका प्रमाण हुन् ।

(ख) कविताका बारेमा

कलरिज कविता र गद्यका बीच सम्बन्धका बारेमा मार्मिक छलफल गर्छन् । सामान्यतः कसो भनिन्छ भने कवितामा पनि गद्य-रचनामा जस्तै उनै तत्त्वहरू हुने हुँदा यिनीहरूका बीचको भिन्नता यिनीहरूको संयोजनगत वा छन्द र लयसम्बन्धी भिन्नातामै आधारित छ । यसको तात्पर्य कविता र गद्यको विषयवस्तु उही हो तर यिनको संयोजनविधि मात्र भिन्न छ भन्ने हुन जान्छ । तर कलरिज चाहिं बेग्लै किसिमले सोच्दछन् । कविता र गद्यमा विषयवस्तुकै पनि भिन्नता छ र वास्तवमा यसै भिन्नताले गर्दा यिनीहरूका वस्तु संयोजनमा पनि भिन्नता आउँछ भन्ने उनी मान्दछन् । विभिन्न वस्तुहरू प्रस्तुत भएकाले परिमाणस्वरूप जुन भिन्नता आउँछ र वस्तु भिन्न भए अनुसार ती वस्तुको संयोजन पनि जति भिन्न हुन्छ, त्यसैअनुसार कविता र गद्यका बीच भिन्नता देखिन जान्छ । त्यसैले गद्य र कविताको विषयवस्तु उही हो तर कविता वस्तुको संयोजन अथवा छन्द वा लयकै दृष्टिले मात्र गद्य-रचनाभन्दा भिन्न हुन्छ भन्नु कलरिजका दृष्टिले कृत्रिम रूप-पक्ष वा कृत्रिम संयोजनकै आधारमा मात्र प्रामाणिक होला, वास्तविक चाहिं ठहर्दैन । साँच्चि भन्ने होभन्ने त वस्तुगत भिन्नताले नै अतिरिक्त भिन्नता प्रनि प्रदान गर्छ । अतएव छन्दोगत वा लयगत कृत्रिम संयोजन वा रूपपक्षभन्दा वस्तुपक्षकै महिमामा कविता पनि आधारित छ भन्ने कलरिज ठान्दछन् ।

कविता निकटतम उद्देश्यका दृष्टिले विज्ञानसँग छुट्टिन्छ भनी कलरिज विचार गर्दछन् । आनन्द (प्लिजर) नै कविताको निकटतम प्राप्ति हो भने सत्य विज्ञानको उपलब्धि हो; कविता पनि सत्यसम्म पुग्छ तर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निकटतम उपलब्धिका रूपमा सत्यलाई भन्दा आनन्दलाई कविता स्वीकार गर्छ । यसरी कलरिज विज्ञानबाट कवितालाई अलग्याउँछन् भने साहित्यका अन्य विधाका तुलनामा कविताले कसरी अलग व्यक्तित्व प्राप्त गर्दछ ? आनन्द तत्त्व त सबै विधाको प्रथम प्राप्ति हो, त्यसैले प्रत्येक अवयवलाई विशिष्ट उदात्तता दिँदै सम्पूर्णमा जुन आनन्दको संयोजन हुन्छ, त्यही नै कविताको वैशिष्टच हो । स्थलविशेष वा एकदेशको प्रभावात्मकता होइन, सम्पूर्ण यात्राकै समन्वित प्रभावशालिता कविताको सशक्तता हो । सूर्यको गति जस्तै अथवा हावामा ध्वनिको मार्ग जस्तै रोकिँदै फर्कंदै, र शक्ति ग्रहण गर्दै कविता अग्रसर हुनुपर्छ । कुनै कविताको सर्वदेश कवितात्मक नहुनु स्वाभाविकै हो, तर सम्पूर्ण कविताको संयोजनमा प्रभावको सततता हुनुपर्छ र आकर्षण अविच्छिन्न रहनुपर्छ । यसरी कलरिज कवितामा यान्त्रिक आवेग वा अन्तिम समाधानको उत्सुकता मात्र होइन, यात्राकै पनि आकर्षण रहोस् भन्ने चाहन्छन् । कलरिज यी टिप्पणी गरेर पनी अझै कविताको राम्रो परिभाषा दिन नसकेको अनुभव गर्छन् । उनका दृष्टिमा कविता के हो भन्ने प्रश्न कवि के हो भन्नुसँग जोल्टिएको छ; किनभने कवि–प्रतिभाबाटै निक्लने विशिष्टता नै कविता हो । त्यसैले उनी कविता चिनाउन कविको परिचय दिँदै यसै सिलसिलामा कल्पना-सिद्धान्त प्रतिपादन गर्न पुग्छन् ।

(ग) कल्पना

कलरिज भन्दछन्– 'कवि सिङ्गो मानवीय व्यक्तित्वका समस्त अङ्गहरू (फ्याकल्टिज) लाई यी अङ्गहरूको सापेक्ष मूल्य (वर्थ) र महिमा-अनुसार संयोजित गरी मान्छेका संपूर्ण व्यक्तित्वलाई गतिशील वा सक्रिय तुल्याउँछ । कवि अन्वितिको स्वर र चेतना फैलाउँछ (विकिरण गर्छ), एकअर्का अङ्ग वा अवयवहरूलाई मानौं तिनीहरू घुलमिल भएर एकाकार छन् कैं गरी एकान्वित पार्छ र यो अन्विति र संश्लेषण कार्य कवि त्यही संश्लेषणात्मक र जादूमय शक्तिद्वारा गर्छ जसलाई हामी कल्पना भन्दछौं । सर्वप्रथम आत्माको संकल्प र विवेकद्वारा क्रियाशील पारिने अनि तिनीहरूकै सुकुमार र अज्ञात भए अनि अडिग नियन्त्रणमा रहने यो शक्ति (कल्पना–शक्ति) परस्परविरुद्ध अथवा विपरीत (विसंवादी) गुणहरूको सामञ्जस्य वा सन्तुलनमा आफूलाई व्यक्त गर्दछ ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तअनुसार कल्पनाले निम्नलिखित प्रकारका विरोध र विपरीतताको शमन र सन्तुलन गर्छ:—

(१) सादृश्य र विभिन्नताका बीचमा
(२) सामान्य र विशिष्ट (ठोस) का बीचमा
(३) विचार र बिंबका बीचमा
(४) प्रतिनिधि र व्यक्तिका बीचमा
(५) परिचितता र नवीनताका बीचमा
(६) अनुशासन र भावनाका बीचमा
(७) विवेक र भावुकताका बीचमा
(८) कृत्रिम र प्राकृतिक (सहज) का बीचमा

साथै कल्पनाले कलालाई प्रकृतिको, रीति–पद्धतिलाई वस्तुको अनि कवि–प्रशंसालाई कविताप्रति सहानुभूतिको अधीन र अन्तर्गत राख्तछ भन्ने धारणा कलरिजले व्यक्त गरेका छन् ।

यसै सन्दर्भका अन्त्यमा कविको सृजना– प्रक्रियाको चर्चा गर्दै उनी भन्दछन्:– 'सद्बुद्धि कवि–प्रतिभाको कलेवर हो, प्रकल्पना यसको आवरण (ड्रपेरी) हो, गति जीवन हो र कल्पना-आत्मा हो जुन सर्वत्र र सबैमा व्याप्त रहन्छ र जसले सबैलाई गरिमामय र सम्प्रेष्य सम्पूर्णताका रूपमा समन्वित पार्छ ।'

कलरिज गद्य र कविताको अन्तर खोज्दा खोज्दै कविताको परिभाषातिर लम्किएका छन्; कविताका परिभाषा–क्रममा त्यसको स्रष्टा कवितिर र कविका विवेचना–प्रसङ्गमा सृजना–प्रक्रिया अन्तर्गत कल्पना–सिद्धान्ततिर । त्यसैले केही जटिलताको अनुभव उनका यी विवेचना पढ्दा अवश्यै हुन्छ तर डा. डेभिड डाइचिज कलरिजको कविताको तात्पर्य शुद्ध कविता नभई कलाकृति ठान्छन् र त्यसैमा कल्पना–सिद्धान्तको सम्पूर्ण सार्थकता देख्तछन् । अवश्यै शुरुमा कलरिजले कवितालाई गद्यबाट छुट्ट्याउन चाहेको देखिन्छ तर बिस्तारै उनको कविता शब्द सिङ्गो साहित्य र अरू कलाको निकटतम रहेको कुरा साँचो हो ।

(घ) कल्पनाका दुई भेद: मूल र गौण

कलरिज दुई प्रकारका कल्पना पाउँछन् प्राइमरी (मूल) र सेकेण्डरी (गौण) । समस्त मानवीय ज्ञानको जिउँदो शक्ति र प्रमुख माध्यम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(एजेण्ट) हो मूल कल्पना । असीम-परम (परमात्म-तत्त्व) मा रहने अनन्त सृजना-प्रक्रियाको जुन आकार सीमित मन (व्यक्तिमन, म हुँ) मा वारंवार परिरहन्छ वा आवृत्ति भइरहन्छ, त्यही हो कलरिजले मानेको मूल कल्पना। गौण कल्पना चाहिँ मूल कल्पनाको सजातीय र प्रतिनिधित्वशील छ। तैपनि सक्रियताको पद्धति (क्रियाविधि) को र मात्राको दृष्टिले यी दुई मूल र गौण कल्पनामा अन्तर छ । मूल कल्पना ईश्वरीय वा परमात्मिक हो भने गौण कल्पना मानवीय वा वैयाक्तिक हो ।

पहिलो कल्पनामा रहस्यवादिताको गन्ध आउँछ, दिव्यताको प्रभाव छ। हाम्रा महाकवि देवकोटाले ठाने जस्तै परमेश्वरकै सृजनाशक्ति हो यो मूल कल्पना । दोस्रो कल्पना या गौण कल्पना चाहिँ त्यही दिव्य, मूलभूत वा ईश्वरीय सृजनाशक्तिकै प्रतिरूप हो, पुनः- सृजना (कल्पनात्मक सृजना) को हेतु र स्रोत हो । यसैलाई प्राप्त गरेको कलाकार हाम्रा देवकोटाका शब्दमा सानो ईश्वर हो ।

कलरिजका दृष्टिमा सबै वस्तुहरू (वस्तु रूपमा) मूलतः अविचल र निर्जीव भए पनि यो दोस्रो पुनः- सृजनशील कल्पना (गौण कल्पना) सजीव र सशक्त हुन्छ । पुनः सृजनका निम्ति यो विघटित हुन्छ, विकीर्ण र विलीन हुन्छ अनि यो प्रक्रिया सम्भव भएन भने त्यहाँ आदर्शीकरण-एकीकरणका निम्ति प्रयत्न गर्छ । यसरी नै यो कल्पना परस्परविरुद्ध र विपरीत गुणहरूका बीचमा समन्विति र संश्लेषण प्रस्तुत गर्न समर्थ हुन्छ ।

मूल कल्पनाले मनसमक्ष आफ्ना संसारलाई पनि बहिरङ्ग (बाह्य) रुपैं प्रस्तुत गर्छ । गौण कल्पना (व्यक्ति-कल्पना) चाहिँ रचनात्मक हुन्छ र यसले मूल कल्पनाका सहजानुभूतिका निष्पत्तिहरूलाई तिनै आत्मा, सम्पूर्णता, संसार, ईश्वर जस्ता विचारहरूको ठोस अभिव्यक्ति (प्रतीक) का रूपमा पुनः सृजना गर्छ जुन कुरा अन्यथा (गौण कल्पनाले पुनः सृजन नगरेमा) परम मनको उच्चतर अंश 'विवेक', द्वारा अवधारणा (कन्सेप्ट) का रूपमा प्रस्तुत हुने गर्छन् । कला कलरिजका अनुसार यसै कल्पनाको सहायताले प्रकृतिको अनुकरण र यथार्थको सार-ग्रहण गर्छ । प्रकृतिको यथार्थ-प्रक्रिया हुन्छ र प्रकृति सक्रिय रहन्छ अनि यस प्रक्रिया वा क्रियामा विशिष्ट र विश्वजनीनको एकस्वरता हुन्छ । कल्पना त्यस्तो मध्यवर्ती हो जसले यो समस्वरता वा एकस्वरता ल्याउँछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निष्कर्षमा भन्दा कलरिजको मूल कल्पना ईश्वरीय वा परमात्मिक हो र यो प्रकृति त्यसैको सृष्टि हो र परमेश्वर स्वयम् पनि स्रष्टा हो अनि गौण कल्पना चाहिं मानवीय वा वैयक्तिक कल्पना हो र यसमा त्यही मूल कल्पनाकै असीम नभई ससीम शक्ति छ अनि कवि यसै कल्पना-शक्तिद्वारा आफ्नो काव्य-सृष्टिको स्रष्टा बन्दछ। वस्तुत: कलरिजको मूल कल्पना रहस्यवादी दर्शनका सन्दर्भमा मात्रै प्रासङ्गिक छ छ भने कला र साहित्यका विशुद्ध मनोवैज्ञानिक तात्पर्यमा चाहिं गौंण कल्पना नै खास कल्पना हो। कलरिजका दृष्टिमा यो कल्पना मानवीय आत्मा (अथवा मन) को विशिष्ट शक्ति हो। संश्लेषणकारिता नै यो विशिष्टता हो र त्यस अर्थमा यो कल्पना मानव-मनको संश्लेषणकारी विशिष्ट शक्ति हो। मानवीय अनुभवभित्रका विपरीतभन्दा विपरीत कुराहरूलाई पनि संश्लिष्ट तुल्याई सृजना-प्रक्रिया-लाई संभव तुल्याउने मानवीय आन्तरिक विशिष्ट शक्ति हो यो कल्पना। यसलाई पूर्वीय काव्य हेतुमध्येको मूलतत्त्व प्रतिभाकै निकटतम ठान्न सकिन्छ।

(ङ) कल्पना-सिद्धान्तमा दार्शनिक प्रभाव

कलरिजको कल्पना-सिद्धान्त दर्शन र कलाका दुवै दृष्टिबाट प्रौढ छ। उनी कान्ट र शेलिङ्गजस्ता जर्मन दार्शनिकहरूबाट प्रभावित छन्। कलरिज भन्छन्— 'दर्शन जीवनको विज्ञान हो र कवितामै दर्शनको साँच्चो प्रक्रियाको शिक्षण दिन सकिन्छ।' तैपनि कलरिजका निम्ति कविताको निकटतम प्राप्तिचाहिं आनन्द हो, अन्तिम प्राप्ति मात्र सम्भवत: सत्य वा दर्शन।

हो, जर्मन दार्शनिक कान्टले कल्पनालाई सानो भूमिका दिएका छन्। उनले ऐन्द्रियिक जगत् र अवधारणात्मक ज्ञान (कन्सेप्चुएल अन्डर-स्टान्डिङ्ग) का बीचको सम्बन्धनको काम कल्पनालाई दिंदै 'रिजन' (विवेक) लाई सम्पूर्ण र अन्तिम सत्यसँग सम्बद्ध मानेकोमा कलरिज चाहिं सन्तुष्ट छैनन्। अतएव उनको (कलरिजको) कल्पना-सिद्धान्तको जन्म हुन्छ र उनी आत्मामा बाहिरबाट कुनै चीज थोपर्न सकिन्न भन्ठान्छन्। उनका निम्ति आत्मा कारण र कार्य दुवै हो, परिस्थिति होइन। ससीम र असीम, आत्मिक र वस्तु, मन र पदार्थजस्ता कुरा उनका दृष्टिमा आत्मामा समन्वित छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चेतना (कन्सस्नेस) का सम्बन्धमा कलरिजका स्थापनालाई जर्ज वास्टनले दश सूत्रमा संगृहीत गरेका छन् । (१) सत्यले पहिले नै ज्ञाता र ज्ञातको परिकल्पना गर्छ। (२) धेरै सत्यहरु अरू सत्यहरूवाट निष्पन्न हुन्छन् । (३) कुनै यस्तो अन्तिम सत्य अवश्य हुनुपर्छ जुन स्वयम्मै निर्भर, निःशर्त र स्वकीय प्रकाशद्वारा ज्ञात हुनुपर्छ। (४) यो विलक्षण छ (५) यो आत्मगत वा वस्तुगत होइन, यी दुवैको विलयनात्मक अन्विति (फ्युजन) हो । (६) यो अन्विति नै कलरिजका अनुसार आत्मा वा 'म हुँ' (आइ एम्) हो। (७) यससँग क्रियात्मक संकल्प (विल् टु एक्ट्) छ । (८) यो ससीम पनि होइन, असीम पनि होइन । (९) अन्तर्विरोध (कन्ट्रा-डिक्सन) को उपशमन र पुनर्भवनमै जीवन र रचनाका रहस्य र प्रक्रिया सन्निहित छन् । (१०) व्यक्ति कुनै उच्चतर चेतनाको रूपान्तरण वा मोडिफिकेसन हो । यसरी कलरिज अत्यन्तः धर्म र दर्शन वा ईश्वरसम्म र पुग्दछन् ।

यस दार्शनिक पृष्ठभूमिमा कलरिज उच्चतर चेतना (ईश्वर) लाई सुन्दर (ब्युटिफूल) सँग सम्वन्धित ठान्छन् र सुन्दर भन्नु चाहिं आत्मा र वस्तुको समन्विति र एकतानता (हार्मोनी) हो; अनेक एकमा विलीन हुनु सुन्दर हो। यदि 'सुन्दर' लाई हामीले एकाग्र भएर हेर्‍यौं भने त्यसभित्र 'अनेक' भए पनि तिनीहरू एक हुन्छन् । उदाहरणार्थ हिउँद याममा शीशाका क्यालमा संयोग-वश कुनै रूख वा क्वार जस्तो दुरुस्त आकृति बन्दछ हिउँको । त्यहाँ हामी अवयवहरूलाई, तिनीहरूका बीच एक अर्काको सम्बन्धलाई र सम्पूर्ण (सिंगो) लाई कति प्रसन्नतापूर्वक देखाइरहेछौं । अवयव र सिंगो (सम्पूर्ण) लाई एकै बखत देख्ने यो चेतना कलाकारका निम्ति अत्यावश्यक छ । किनभने अवयवहरूको एक–अर्कासँगको सम्बन्ध र सबै अवयवहरूको सम्पूर्ण (सिंगो) सँग सम्बन्धको एकै वखत त्यस्तो सहजानुभूति हुनुमा सौन्दर्य चेतना सन्निहित छ जसले ऐन्द्रियिक वा बौद्धिक अभिरुचिलाई वाधित नगरी तत्कालै अखण्ड आत्म–परितोष प्रदान गर्दछ । विरुद्धको वा आत्मा र वस्तु-को विरोधको उपशमन र एकस्वरताबाट निष्पन्न हुने यो सौन्दर्य चेतना कल्पनाकै वरदान हो ।

(च) कल्पना र प्रकल्पना

यसै सन्दर्भमा 'फेन्सी' (प्रकल्पना) र 'इमाजिनेसन' (कल्पना) का

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्बन्धमा कलरिजका धारणाको चर्चा गर्न सकिन्छ । अंग्रेजी भाषामा सत्रौं र अठारौं शताब्दीमा समानार्थक रूपमा यी शब्दहरूको प्रयोग भएको छ । ह्व्स यिनीहरूलाई ऐन्द्रियिक प्रभाव र स्मृतिका अर्थमा प्रयोगमा गर्छन् । निश्चय नै एडिसनले कल्पनालाई नयाँ स्वरूप दिएका छन् तर विलियम टेलर र यस्तै धेरैजसो व्यक्तिहरूका निम्ति चाहिं कल्पनाभन्दा प्रकल्पना नै उच्चस्तरीय रहेको पाइन्छ । उनका (टेलरका) विचारमा ऐन्द्रियिक प्रभाव-लाई विचारका रूपमा व्यक्त गर्नु अर्थात् मनभित्रका आवेगहरूको प्रक्रियाको विंव उतार्नु कल्पना हो भने अनुपस्थित वस्तुहरूको आदर्श पुनरुपस्थापनलाई पूर्ण बनाउने गरी तिनै आन्तरिक बिंवहरूलाई एकत्रित, सम्बद्ध र संगृहीत गर्नु प्रकल्पना हो । उनी भन्दछन् "कल्पना जति विशुद्ध हुन्छ, त्यति कवि–चित्रकारको कुनै रेखाङ्कन वा वर्णन त्यस वस्तुको उपस्थितिविना पनि हुन सक्छ । प्रकल्पना जति बहुमुखी हुन्छ त्यत्ति नै कलाकारको सृजना मौलिक सशक्त बन्दछ ।"

तर वर्डस्वर्थ आफ्नो 'लिरिकल व्यालेड' को भूमिका (१८१५ ई०) मा कल्पनालाई उच्चता दिन्छन् र प्रकल्पनालाई तल्लो स्थान । वर्डस्वर्थका दृष्टिमा कल्पनाले 'एकत्रित गर्छ र एकान्वित पार्छ तथा यसले आकृत पार्छ र सृजना गर्छ ।' चार्ल्स ल्याम्ब पनि भन्दछन्— 'यसले सबै वस्तुलाई एकत्वतिर तान्छ; यसले 'सजीव र निर्जीव वस्तुहरू र प्राणीहरूलाई उनका प्रवृत्तिहरूका साथ, विषयी (सब्जेक्ट) लाई उसका स्वत्वका साथ' एकै रङ्ग ग्रहण गर्न र एकै प्रभाव दिन लगाउँछ ।' कलरिज सत्रौं–अठारौं शताब्दीका कल्पना–प्रकल्पनाका सनानार्थकता र कल्पना निम्न र प्रकल्पना उच्च भन्ने धारणासँग असन्तुष्ट भएर सोच्न थाल्छन् । सर्वप्रथम उनी वर्डस्वर्थ र ल्यांबकै सोचाइसँग सहमत हुन्छन् । उनका विचारमा अङ्ग्रेजी कवि काउले केवल विलक्षण अलङ्कृति प्रयोग गर्ने कवि हुन् र उनी यी कविलाई प्रकल्पनाका कवि ठान्छन् । कलरिज नै कल्पना–प्रकल्पना दुवैलाई भिन्न र कल्पनालाई उच्चरूपमा स्थापित गर्न सफल हुन्छन् । वर्डस्वर्थको एक कविता सुन्दा सर्वप्रथम उनलाई यस स्थापनासम्वन्धी प्रथम स्फुरण प्राप्त भएको कुरा उनी आफैं भन्दछन्– "कसरी कवि प्रकृतिका सुन्दर र शाश्वत स्वरूपलाई प्रकाशित गर्छ र कहाँबाट गहिरा अनुभूतिहरूको अन्तर्धारा बहन्छ ? अवश्य नै कल्पनाको आकार–विधायक चेतनाबाट, त्यही सुन्दर र सौन्दर्य सृजक शक्तिबाट ! यो आन्तरिक शक्ति हो, प्रकृति र मान्छेका बीचमा मध्यवर्ती

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आत्माको कार्य हो ।" उनको 'उदासता गीत' (डिजेक्सन ओड) कविताका पङ्क्तिहरूबाट पनि यही कुरा स्पष्ट हुन्छ:---

'प्रिया ! हामी त्यही पाउँछौं जो हामी दिन्छौं
केवल हाम्रो जीवनमा प्रकृति निवास गर्छ,
हाम्रै हो उसको विवाह–भूषा र हाम्रै उसका कात्रा !
यो निर्जीव र चीसो संसारले
विचरो प्रेमहीन यस सदाचिन्तित भीडलाई
दिएभन्दा बढी र विशेष मूल्यवान्
यदि कुनै कुरा हामी देख्छौं भने
क्षहो, आत्माबाटै अवश्य निक्लिनुपर्छ
ज्योति, गरिमा र सुन्दर दिव्य बादल
पृथ्वीलाई आवृत गर्ने–
र आत्माबाटै पठाउनुपर्छ
मीठो र सशक्त स्वर आफैंले जन्माएको
सम्पूर्ण सुन्दर ध्वनिहरूको जीवन र प्रकृतिभूत !'

यसरी स्पष्ट हुन्छ समालोचना वा कवितामा पनि कलरिज अठ्ठारौं शताब्दीको निर्जीव वस्तुवादको खण्डन गरिरहेका छन् । हाम्रो आत्मा वा मनकै रङ्गमा प्रकृति रँगिन्छ, हाम्रै आल्हाद र सुस्केरामा प्रकृति मुछिन्छ । 'उदासता गीत' मा आत्माको विशिष्ट शक्ति 'कल्पना' शिथिल र अपहृत भएकोमा कवि कलरिज मुख्यत: उदास छन् ।

कलरिजका शब्दवलीमा प्रकल्पना (फेन्सी) को सम्बन्ध स्थिरता र अविचलतासँग छ र समय र स्थानको (दिक्कालको) क्रमबाट मुक्त स्मृतिको एक प्रकारभन्दा अरू केही पनि यो प्रकल्पना होइन जसलाई हामी छनोट वा चयन भन्छौं, त्यही सङ्कल्पको अनुभूतिरूप प्रक्रियासँग आबद्ध र त्यसैद्वारा रूपान्तरित हुन्छ यो प्रकल्पना । सामान्य स्मृतिका साथै साहचार्य नियमद्वारा स्वत: प्रस्तुत सामग्री पनि यस प्रकल्पनाले प्राप्त गर्दछ ।

निष्कर्षमा प्रकल्पना के हो त ? मोटामोटी उदाहरणका आधारमा प्रकल्पनालाई स्पष्ट्याउने हो भने अलङ्कार चमत्कारमा खेल्ने हाम्रा कुल-चन्द्र गौतम वा स्वतन्त्र साहचर्यका आधारमा भरमार परस्पर असंबद्ध विलक्षण बिम्बमा बह्ने हाम्रा मोहन कोइराला प्रकल्पनाका धनी देखिन्छन्,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परन्तु अन्विति वा संश्लेषणको विराट् शक्ति भएका देवकोटा कल्पनाको स्रोत देखा पर्छन् । वस्तुतः कल्पना त्यो प्रातिभ शक्ति हो जसले मानवीय अनुभवभित्रका यावत् असंबद्ध–संबद्ध अनुभवलाई अन्विति वा संश्लेषण प्रदान गरी सृजना–प्रक्रियाको परिपूर्णतासम्म पुऱ्याउँछ अनि प्रकल्पना चाहिं त्यो आभूषण मात्र हो जसमा विलक्षण र चमत्कारी स्मृति भए पनि प्रातिभ अन्विति वा संश्लेषणको सामर्थ्य रहँदैन । वास्तवमा कल्पनाको उष्णता भएमा नै प्रकल्पना उच्च सृजनामा सहकारी सिद्ध हुन सक्छ ।

(छ) अनुकरण र कल्पना

अरिस्टोटलले भनेझैं कला प्रकृतिको अनुकरण हो तर अनुकरणको अर्थ यथावत् अनुकरण चाहिँ ठान्नु हुँदैन भनेर कलरिज वारंबर सचेत पार्छन् । प्रकृतिको पूर्ण अभिव्यक्तिमा कल्पनाले सहयोग दिन्छ । कोरा वा यथावत् अनुकरणको परिणाम भने विरूप हुन्छ । नारी वा पुरुषको मैन–ढलान किन विकर्षक हुन्छ ? त्यहाँ कल्पनाको भूमिका हुँदैन र कलाकारको आन्तरिक शक्तिको स्पर्श रहँदैन जसको परिणामस्वरूप वस्तुको यथावत् अङ्कन वा प्रतिकृति वा सादृश्यविधान विरूप बन्न पुग्छ ।

अरिस्टोटलले अनुकरण–सिद्धान्त प्रस्तुत गरे पनि त्यसको खास तात्पर्य पुनः–सृजनको सन्दर्भलाई स्पष्ट पार्न जुन कल्पना तत्त्वको आवश्यकता थियो, त्यसको प्रतिपादन उनले गर्न सकेनन् । कलरिज एकातिर कवि–कलाकारमा प्रकृतिको सम्पर्क र प्रभाव आवश्यक ठानेर पनि त्यसको अनुकरणलाई कलात्मकता दिन 'कल्पना' लाई अगि सार्दै त्यस अरिस्टोटलीय कमजोरीको निराकरण गर्छन् भने अर्कातिर उनी कोरा प्रतिकृतिविधान वा यथातथ्यवादको पनि अस्वीकार गर्न पुग्छन् । आत्मा स्वतः सचेत हुन्छ भने वस्तु अचेत हुन्छ । विपरीततालाई समन्विति दिने कल्पनाले वस्तु (प्रकृति) र आत्माका बीच तादात्म स्थापित गर्दछ भन्ने कलरिज ठान्छन् । कलरिजकै पङ्क्तिहरू भन्दछन्— 'निश्चय नै ललितकला बाह्य संसारसँग सम्बद्ध छ, किनभने सबै ललितकला दृश्य र ध्वनिका बिंबहरू र अरू उद्दीपक प्रभाव (आघात) द्वारा क्रियाशील हुन्छन् । यी कुराहरूको कोमल चातुरीविना कुनै कवि वा सङ्गीतकार भएको पनि छैन र हुन पनि सक्दैन, अरु यी कुराहरूमा सर्वोच्चता प्राप्त गर्न त सक्तै सक्तैन । तर उत्तिकै निश्चित रूपमा के भन्न सकिन्छ भने यदि (कवि) महान् आन्तरिक शक्तिद्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उत्प्रेरित छैनभने ऊ (कवि) केवल दयनीय र असफल कलाको उद्यमी मात्र रहन्छ अनि यदि उसको प्रगतिक्रममा अस्पष्ट संवेग क्रमशः चहकिलो, स्पष्ट र जीवन्त विचारका रूपमा आउन सकेनभने उसले कलामा महान् प्रगति गर्न सक्तैन।" यी पङ्क्तिहरू कलरिजका 'पद्धतिसम्बन्धी प्रारम्भिक निबन्ध' बाट उद्धृत गरिएका हुन्।

'कविताको कला'मा कलरिज भन्छन्:– 'यदि कलकार केवल प्रकृतिको अनुकरण गर्छ, यो प्रकृति 'प्रकृतिका निम्ति' केवल असल प्रतिद्वन्दिता हो। मलाई विश्वास गर— तिमीले अवश्य सारतत्त्वलाई अधिकारमा राख्नुपर्छ, त्यो हो उच्चस्तरीय प्रकृति र मानवात्माका बीच हुने पूर्वनिर्धारित सम्बन्ध। प्राकृतिक वस्तुहरूमा, ऐनामा झैं चेतनाका साथै चेतनाका पूर्ववर्ती बुद्धिका सबै सम्भावित तत्त्व, क्रम र प्रक्रियाको प्रतिनिधित्व बौद्धिक क्रियाको पूर्ण विकासको सीमासम्म रहन्छ। प्रकृतिका बिंबहरूभरि छरिएका ती सम्पूर्ण बौद्धिक किरणहरूको केन्द्र हुन्छ मान्छेको मन।'

निष्कर्षमा कलरिज कल्पनाका माध्यमद्वारा आत्मा र प्रकृतिका सम्बन्धको संश्लिष्ट अभिव्यक्तिलाई कला ठान्दछन्। यस अर्थमा अनुकरणको तात्पर्य प्रकृतिको आत्मिक पुनः – सृजना हुन जान्छ।

(ज) लिरिकल ब्यालेडः वर्ड्स्वर्थ र कलरिज

वर्ड्स्वर्थ र कलरिजले संयुक्त रूपमा 'लिरिकल बेलेड' वा 'गीतिमय गाथा' (१७९८ ई०) को प्रकाशनद्वारा अंग्रेजी कवितामा नयाँ अभियान वा रोमाण्टिक आन्दोलनको थालनीको घोषणा गरेका हुन्। मुख्यतः कलरिजका टिपोट र बातचीत ध्यानमा राखेर वर्ड्स्वर्थले 'लिरिकल ब्यालेड' (१८००) को भूमिका लेखेका हुन्। यी दुई मित्रहरूका बीचको प्रारम्भिक छलफल प्रकृतिको सत्य र कल्पनाको स्वरूप अनि यी दुई पक्षको समन्वय-सम्बन्धी विशेष धारणामा आधारित भए पनि 'लिरिकल ब्यालेड' का भूमिका-लेखक वर्ड्स्वर्थले पहिलो पक्षकै प्रतिपादन मुख्य रूपमा गरेको पाइन्छ। निश्चय नै विशिष्ट अध्ययन र दार्शनिक प्रवृत्ति भएका कलरिजका सोचाइलाई वर्ड्स्वर्थले आत्मसात् गर्न वा अझ त्यस भूमिकामा प्रतिपादित गर्न अप्ठ्यारै थियो। पछि आफ्नो 'लिटेरेरिया बाइग्राफिया' का पङ्क्तिहरूमा र मित्र-हरूलाई लेखेका पत्रहरूमा 'लिरिकल ब्यालेड' को भूमिकाको यो जन्म–कथा र परिणतिका सम्बन्धमा कलरिजले आफ्नो पक्ष प्रस्तुत गरेको पाइन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'लिटेरेरिया बायोग्राफिया' का कलरिजको सिद्धान्त र 'लिरिकल ब्यालेड' को भूमिकामा सामञ्जस्य छैन, वरु अन्तर्विरोध देखिन्छ। आफ्नो स्वतन्त्र प्रतिपादन र संयुक्त हस्ताक्षरका बीचको दृष्टिभिन्नताको व्याख्या कलरिजले गर्न पर्थ्यो र उपर्युक्त प्रकारले गरेका छन्। 'लिरिकल ब्यालेड' को योजनाकालमा भूमिका कलरिजले लेख्ने कुरा निर्धारित थियो तर कलरिजको भूमिका उनका टिपोट र बातचीतका आधारमा वर्डस्वर्थले लेख्ता सम्भवत: उपर्युक्त घटना घटित भयो । जहाँसम्म अट्ठारौं शताब्दीको कृत्रिम कविताको विरोधको प्रश्न छ, भूमिकासँग कलरिज सहमत देखापर्छन् । तर कवितासम्बन्धी नयाँ स्थापनाका प्रश्नमा कलरिज वर्डस्वर्थ–लिखित भूमिका-सँग असहमत हुँदै पछि त्यसको पुनर्व्याख्या र खण्डन–मण्डन पनि गर्दछन् ।

१७९८ को 'सानो विज्ञापन' पछि १८०० मा विस्तृत भूमिका पायो 'लिरिकल ब्यालेड' ले । तर कलरिज यस भूमिकाबाट असन्तुष्ट रहेका कुरा जनाइसकिएको छ १८०२, १८०५, १८०७ र १८१५ मा संशोधित परिवर्धित भूमिकाचाहिं वर्डस्वर्थकै आफ्ना बिचारको अभिव्यक्ति बन्न गएको छ । यस सन्दर्भमा विचार गर्दा 'लिरिकल ब्यालेड' को भूमिका मूलत: वर्डस्वर्थकै चिन्तनको नजीक छ र कलरिजको साहित्य– चिन्तनको वास्तविक प्रतिबिब होइन भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । तैपनि १८१५ सम्म पुग्दा वर्डस्वर्थले पनि कल्पनालाई सृजना–सिद्धान्त बनाएका छन् र कल्पना–प्रकल्पनाका बीच अन्तर देखाएका छन्। तैपनि वर्डस्वर्थ 'कल्पना' वा प्रकल्पनाको वास्तविक स्वरूप चिन्न अलमलिएको अनुभव हुन्छ । उनमा सैद्धान्तिक गम्भीरताको प्रवृति नहुँदा 'सशक्त अनुभूतिको अजस्र अधिप्रस्फुटन' लाई कविता मान्दै गीति–कविताकै मर्ममा सम्पूर्ण कविताको व्याख्या गर्ने वर्डस्वर्थ अन्त्यत: 'शान्तावस्थामा त्यसको संस्मरण' लाई कविता भन्दछन् । तैपनि कविता वर्डस्वर्थका निंति आवेगमय नै रहन्छ, उनी बौद्धिकताका विरोधी छन्, शिल्प विशिष्टताको अस्वीकार गर्छन् । यस अर्थमा कलरिज कल्पनावादी भएर पनि फराकिला छन् । महान् साहित्यचिन्तक कलरिजका निम्ति प्रकृति, ग्रामीण जीवन र ग्राणीण जनको आवेगक्षणका भाषामा आधारित आत्माभिव्यञ्जना मात्र कविता होइन ।

मूलत: कविताका शब्दावलीका सम्बन्धमा वर्डस्वर्थको विचार अत्यन्त विवादास्पद रहेको छ । 'लिरिकल ब्यालेड' मा उनी १८ रौं शताब्दी-को कविताभाषामाथि आक्रमण गर्दै नयाँ सिद्धान्त बसाल्न खोज्छन् । मान्छेले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आवेगको क्षणमा साँच्चि नै प्रयोग गर्ने भाषाबाटै उनी कविताको भाषा टिप्न चाहन्छन् । अझ शहरिया र उच्च वर्गको भाषाभन्दा ग्रामीण जन-साधारणको भाषामाथि उनको अनुराग देखिन्छ । यसरी उनी पाण्डित्यपूर्ण र बनावटी भाषाका विरुद्ध देखा पर्छन् । तर वर्डस्वर्थले यो विचार पोख्न थालेदेखि नै विद्वान्हरू र कविहरू यस विचारको विरोध र विवादास्पदता प्रकट गरिरहेका छन् । के दाँतेले भनेझैं कविताको भाषा उदात्त हुनुपर्दैन ? किन ग्रामीण जनसाधारणप्रति मात्र विशेष अनुराग ? शहर, मध्यम वर्ग र उच्च वर्गको भाषा पनि उत्तिकै सत्य होइन ? के स्वयम् वर्डस्वर्थको कविता ग्रामीण सामान्य जनकै मात्र भाषामा रचिएको छ र ? वर्डस्वर्थ कविता र गद्यको भाषामा पनि विशेष अन्तर देख्तैनन् र 'काव्य भाषा' (पोइटिक डिक्सन्) को अस्तित्व पनि स्वीकार्दैनन्; किनभने कविता पनि मान्छेको साँच्चो भाषा वा ग्रामीण जन–साधारणको भाषामै आधारित हुनुपर्छ । हो, विभिन्न संस्करणमा वर्डस्वर्थ विभिन्न कुरा भन्छन् (जस्तै 'मध्यमवर्ग र निम्नवर्गको भाषा, 'मान्छेको वास्तविक भाषा', 'ग्रामीण जन-साधारणको भाषा' आदि) । सम्भवतः उनमाथि भइरहेका आक्रमणबाट सुरक्षित हुने चेष्टामा उनको मूल अभिप्राय भाषाको सरलता र आदिमतातिर फर्कनु हुन सक्छ अथवा प्राकृतिकता, सहजता, मानवता र लोक-जीवनतिर उन्मुख हुनु पनि हुन सक्ला । तैपनि कविता-भाषाको सामान्यीकरण र कविता-गद्यका बीचको भाषा-अन्तरको समापनसम्बन्धी उनका धारणा गंभीर आलोचनाका विषय भएका छन् । 'लिरिकल ब्यालेड' को 'सानो विज्ञापन' र प्रथम भूमिकाका सहप्रवर्तक कलरिज पनि वर्डस्वर्थसँग सहमत देखिन्नन् र असन्तोष जनाउँछन्, अझ सत्र वर्षपछि 'लिटेरिया बायोग्राफिया' लेख्ता वर्डस्वर्थको स्थापनाको विशेष परीक्षण गर्छन् । छोटकरीमा कलरिजका यी बुँदा टिप्न सकिन्छ । यदि वर्डस्वर्थको अभिप्राय कविता र गद्य एउटै भाषा र त्यसका उनै शब्दावलीमा आधारित हुन्छ भन्ने होभने यो त सामान्य सत्य नै भयो ! तर वर्डस्वर्थको वास्तविक अभिप्राय कविताको शब्द–संयोजनको प्रक्रिया गद्यको प्रक्रिया जस्तै हुन्छ भन्ने हुनुपर्छ र यो कुराचाहिँ पूर्णतः मिथ्या हो । वस्तुतः शिक्षाले कविलाई बनाउँछ, शिक्षाको अभावले होइन । अशिक्षित व्यक्तिका अभिव्यक्तिमा 'क्रम र व्यवस्था' वा अन्विति वा संश्लेषण उति पाउन सकिन्न । त्यसैले ग्रामीण सामान्य जनको भाषालाई कविता-भाषा ठान्नुचाहिँ कविताको निम्ति उपयुक्त हुन सक्तैन । अझ सामाजिक दृष्टिले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

एकवर्ग वा प्रकारका मान्छेले बोल्ने भाषा मात्र साँच्चो हो भन्नु ठूलो भूल हो। यसरी वर्डस्वर्थका धारणालाई लिई कलरिजद्वारा गरिएको उपर्युक्त खण्डनात्मक विवेचना पर्याप्त तर्कसङ्गत देखिन्छ।

(ऊ) कल्पनावादीहरू र कलरिज

निश्चय नै कलरिजका पूर्ववर्ती र सहवर्तीहरूले पनि कल्पनाको महिमा गाएका छन् र कला-साहित्यमा कल्पनाको भूमिकालाई विशेष रूपमा स्वीकार गरेका छन्। यूरोपको अट्ठारौं (फ्रान्सको चाहिं १७ रौं) शताब्दीको विवेकवादका विरुद्ध हृदयको दिव्य आँखा वा कल्पना साहित्यको प्राणतत्त्व हो भन्ने धारणा र प्रयोग जर्मन-सौन्दर्यशास्त्रीहरू र रोमान्टिकहरूले मात्र होइन, अङ्ग्रेजी रोमाण्टिकहरूले पनि प्रबलतासाथ प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। अङ्ग्रेजी कवि ब्लेकका निम्ति कविताको स्रोत दिव्य-प्रेरणा वा कल्पना रहेको छ। यान्त्रिक नियम र विवेकवादका विरुद्ध विद्रोहको चर्को कर्नाल ब्लेक फुक्छन्। हुन त ब्लेक सत्यको अभिव्यञ्जनाको माध्यम हृदय-स्फुरण र कल्पनालाई स्वीकार्छन् र यस व्यापक रहस्यवादी दार्शनिकताभित्र नै उनले कला र कल्पनाको अविच्छेद्य सम्बन्धको स्थापना गरेका छन् तैपनि तीखो स्वर मात्र ब्लेकको विशेषता हो भने विस्तृत विश्लेषणका आधारमा कल्पनामूलक काव्य-शास्त्रका निर्माणमा चाहिं उनी संलग्न भएको पाइन्न।

कवि वर्डस्वर्थ पनि कल्पनाको साधारण महत्त्व स्वीकार्छन्। 'सम्पूर्ण उच्च कविता सशक्त अनुभूतिहरूको निर्झरमय अधि-प्रस्फुटन हो' भन्दै उनी शिल्पवाद र विवेकवादको विरोध गर्छन् भन्न सकिन्छ। यो निर्झरमयता आत्माभिव्यञ्जनाको धारणा हो। कल्पनाले उसका दृष्टिमा अनुभवलाई एकत्रित र एकान्वित पार्छ अनि आकृति दिन्छ र सृजना गर्छ। यहाँ वर्डस्वर्थ कलरिजका मूल स्थापनाहरूको अत्यन्त निकट पुगेका छन्। तैपनि कलरिजको कल्पना-सिद्धान्त आत्मपरक उच्छलनको पर्याय होइन, बरू जर्मन महाकवि गेटेकै कल्पनाप्रबल वस्तुपरकताको नजीक छ।

अर्का अङ्ग्रेजी कवि शेलीका कवि निम्ति कविता 'कल्पनाको अभिव्यक्ति हो।' कविताका सृजना-प्रक्रियाका सम्बन्धमा चाहिं उनको अनुभूति छ– 'सृजनरत हृदय बल्दो निभ्दो अंगार जस्तै हो-- जसलाई अस्थिर हावा जस्तै कुनै अदृश्य प्रभावले क्षणिक चहक दिएर बिउँझाउँछ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शैली कलाको शिल्पपक्षप्रति ध्यान दिँदैनन् भन्न सकिन्छ, कवि किट्स्ले टिप्पणी गरे झैं उनी शिल्प-लापर्वाह छन् ।

तर कलरिजका परिपक्व चिन्तनका स्पर्शमा पर्दा कल्पना अपेक्षाकृत सन्तुलित र सर्वाङ्गीण बन्न जान्छ र कल्पनावाद कला वा साहित्यको व्यापक सिद्धान्त हुन पुग्छ । जवानीका आफ्ना रुचि र अरुचिको संकना गर्दै कलरिज त्यस समयका अंग्रेजी जीवित कविहरू बाउल्स र कूपरलाई मन पराउँछन् । यस रुचिको कारण बताउँदै कलरिज 'हृदय र मस्तिष्कको समन्वय' को चर्चा गर्दछन् । उच्चतम कविताका सन्दर्भमा 'अनुभूतिको अविरल अन्तर्धारा' लाई उनी महत्त्वपूर्ण मान्छन् । 'मस्तिष्कको निम्ति हृदयको बलिदान' अथवा 'कुनै बुँदा र सजधजका निम्ति हृदय र मस्तिष्क दुवैको बलिदान' लाई उनी कविताको विकृति ठान्दछन् । यसरी सोचिरहेका कलरिजको परिचय वर्डस्वर्थसँग हुन्छ । वर्डस्वर्थको एक कविताको पाण्डुलिपि सुन्दा सुन्दै कलरिजका अनुभूतिमा तत्काल असाधारण प्रभाव पर्छ र फलस्वरूप उनको विवेकमा पनि असर पर्न जान्छ । यस प्रसङ्गमा टिप्पणी गर्दै पछि कलरिज लेख्तछन्:—

'गंभीर अनुभूति र प्रवल विचारहरूको समन्वय थियो यो (वर्डस्वर्थको कविता सुन्दा प्राप्त प्रभाव) । वस्तुको पर्यवेक्षणबाट प्राप्त सत्य र पर्यवेक्षित वस्तुहरूलाई रूपान्तरन्तित गर्नमा कल्पनात्मक निकायका बीचमा सन्तुलन थियो यो । ' कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तको बीज यही अनुभव रहेको छ ।

यस प्रकार विचार गर्दा कलरिजको कल्पना–सिद्धान्त हृदय, अनुभूति वा भावुकताको गान मात्र नभएर विवेक र बुद्धिको पनि स्वीकारका रूपमा देखा पर्छ । साथै सहज उच्छलन मात्र होइन कलरिजको कल्पनावाद, यो शिल्पशैलीगत अनुशासन पनि हो । अन्त्यत: जब कल्पनाको स्थापनाको वेला आउँछ, कलरिज भन्दछन्— 'कवि सिङ्गो मानवीय व्यक्तित्वका समस्त अङ्गहरूलाई यी अङ्गहरूको सापेक्ष मूल्य र महिमा अनुसार संयोजित गरी संपूर्ण व्यक्तित्वलाई गतिशील वा सक्रिय तुल्याउँछ ।.. र यो काम ऊ त्यही सश्लेषणात्मक र जादूगरी शक्तिद्वारा गर्छ जसलाई हामी कल्पना भन्दछौं ।... यो शक्ति परस्पर विरुद्ध वा विपरीत गुणहरूको सामञ्जस्यमा आफूलाई व्यक्त गर्दछ ।" कल्पनाद्वारा संपन्न हुने विरोध र विपरीतताको शमन वा सन्तुलन सम्बन्धी जुन विवरण कलरिजले दिएका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन्, त्यसबाट शिल्प-चेतको स्वीकृति पाइन्छ । अझ कवि-प्रतिभको विवेचनाका सूत्र जब उनी प्रस्तुत गर्छन्, यो अभिप्राय अझ स्पष्टताका साथ देखा पर्छ— 'सद्बुद्धि कविप्रतिभाको कलेवर हो, प्रकल्पना यसको आवरण हो, गति जीवन हो, र कल्पना आत्मा हो जुन सर्वत्र र सबैमा व्याप्त रहन्छ र जसले सबैलाई गरिमामय र संप्रेष्य संपूर्णताका रूपमा समान्वित गर्दछ ।

वस्तुतः कलरिजको कल्पना-सिद्धान्त उनको कवि-जीवनको अनुभव र कविता तथा जीवनप्रतिको उत्तरोत्तर विकसित दृष्टिको उपज हो । उनको दार्शनिक अध्ययन र मेधा-शक्ति बढ्दै गएपछि कलरिज यसलाई दार्शनिकता पनि दिन्छन् त यो बेग्लै कुरा हो । त्यसैले कल्पना–सिद्धान्तलाई दार्शनिक प्राप्ति भन्न सकिन्न र कलरिजको दार्शनिकताका सीमा र कमजोरीभन्दा स्वतन्त्र संख्न सकिन्छ । निश्चय नै 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' मा कल्पना–सिद्धान्तको निष्कर्षमा कलरिज कसरी पुगे भन्ने प्रश्नको उत्तर राम्ररी पाइन्न, भनूँ, त्यस प्रक्रियाको विवरण भेटिन्न । मूलतः आफ्ना विभिन्न व्याख्यानहरूमा कलरिजले यसको संकेत गरेका थिए तर ती व्याख्यानहरू नष्ट भइसकेका छन् । 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' का कलरिज सूत्ररूपमा बोल्छन् र विवरण दिँदैनन् । केवल उनका चिट्ठीहरूमा सङ्केतसम्म पाइन्छ, अन्यथा यति महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त आफ्नो विस्तारमा प्रकट भएको भेटिन्न । यसलाई कलरिजको अव्यवस्थित उत्तरार्ध जीवनको दुःखद परिणाम ठान्न सकिन्छ ।

कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तको स्थापना संक्षिप्त भए पनि उपलब्ध सामग्रीलाई आधार बनाएर आर. ए. स्कट जेंस सिद्ध गर्न चाहन्छन्— 'यो (कल्पना) केवल अनुभूति, आवेग वा संवेगभन्दा बढी कुरा हो । यसले विवेकलाई पनि सन्तुष्टि दिनुमै यसको विलक्षण क्षमता निहित छ । यो विरुद्धका बीचको समन्वय हो ।'

'लिटरेरिया बायोग्राफिया' आत्माको विवेचनामा अत्यन्त अभिरुचि राख्छ भने त्यसको विशेष तात्पर्य छ । कल्पनालाई इन्द्रिय जगत् र ज्ञान–जगत्का बीचको सम्बन्धकारी शक्तिका रूपमा प्रस्तुत गर्ने दार्शनिक कान्टले दिएभन्दा भिन्नै स्थान कलरिज कल्पनालाई दिन चाहन्छन् । दर्शनमा पदार्थबाट थालेर मनसम्म पुग्न सकिन्छ, मनबाट थालेर पदार्थसम्म पनि ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

एउटा अन्तर्विरोध बाँकी रहन्छ । मन त्यस पदार्थलाई निर्धारित गर्छ जुन पदार्थले मनको निर्धारण गर्छ । ज्ञाता (आत्मा वा मन) र ज्ञेय (पदार्थ) का बीचमा यो विलक्षण र अन्तर्विरोध-पूर्ण सम्बन्ध देखिन्छ । कलरिज जर्मन विचारक शेलिङ्ग जस्तै सोच्छन्, चेतना ज्ञाता मात्र पनि होइन, ज्ञेय मात्र पनि होइन । यिनै विरोधका बीच समन्वयका सन्दर्भमा 'कल्पना' को कार्य वा भूमिका स्पष्ट हुन्छ । कलरिजका दृष्टिमा कल्पना यी अन्तर्विरोध-पूर्ण मन र पदार्थ वा ज्ञाता र ज्ञेयका बीच सन्तुलनको कार्य गर्दछ ।

यसरी के निष्कर्ष निक्लन्छ भने कलरिजको कल्पनावादका दार्शनिक र कलागत दुई सन्दर्भ छन्, तर दुवै सन्दर्भमा एउटै सिद्धान्त स्थापित छ र दुई सिद्धान्तका बीचमा प्रत्यक्ष सम्बन्ध पनि छ, दुवै सिद्धान्तको आ-आफ्नै आधारका साथै पूर्णता पनि छ । साहित्यिक वा दार्शनिक रूपमा कल्पनावादी धेरै विद्वान्हरू भए पनि यही विशिष्टता र व्यापकता कलरिज-को कल्पना-सिद्धान्तको स्वत्व हो । कलरिजका निम्ति कल्पना त्यो आत्मिक शक्ति हो जहाँ मान्छेको सम्पूर्ण व्यक्तित्व र यसका सम्पूर्ण अंगहरूको सन्तुलित र समन्वित प्रयोग हुन्छ ।

(ञ) कल्पना: विभिन्न दृष्टिमा

कल्पना रोमान्टिक युगदेखि पाश्चात्य साहित्य-चिन्तनका इतिहास-मा अत्यन्त चर्चित रहेको छ । यसभन्दा अगि पनि प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष अनि प्रमुख र गौण रूपमा कल्पना-प्रकल्पनाको प्रत्यक्ष सङ्केत पाइन्छ भने वर्तमान समयसम्म पनि आफ्नै रूपमा वा नामान्तरले समालोचना-सन्दर्भमा कल्पना प्रभावशाली पाइन्छ ।

प्लेटो काव्यमाथि आक्रमण गर्दा गर्दै पनि विवेकको अतिक्रमणद्वारा रहस्यवादी अन्तर्दर्शन गर्न समर्थ 'फेन्टेसी' (परिकल्पना) स्वीकार्छन् जसद्वारा मान्छे ईश्वरसम्म पुग्न सक्छ । अरिस्टोटल पनि आवेग, स्मृति, विचार र बुद्धि-सँग कल्पनाको सम्बन्ध औंल्याउँदै यस सहचर वा सेवकविना कुनै मान्यता वा अवधारणा असम्भव देख्छन् । साहित्य-समालोचनामा कल्पनाको खास प्रवेश हुन नसके पनि कल्पनालाई बुद्धिभन्दा निम्नस्तरीय र इन्द्रिय-निकट स्थान दिई निम्नस्तरमा राख्ने यस विचारधारको प्रभाव भने निकै समयसम्म पाश्चात्य चिन्तनमा रह्यो । तैपनि लञ्जाइनस र क्विन्टेलियनका विवे-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चनामा कल्पना संवेगसँग सम्बद्ध हुनुका साथै चित्रण–शक्ति प्राप्त गर्न सफल बन्यो । कतिपय नव प्लेटोवादीहरूले उच्चतर कल्पनालाई रहस्यवादका आधारशिलाका रूपमा पनि स्वीकारे, ल्याटिन भाषामा 'फेन्टेसिया' र 'इमाजिनेटिया' समानार्थी हुँदै मध्यकालसम्म रहे । मध्यकालीन अरिस्टोटल-वादमा चेतना, कल्पना र विवेक क्रमशः निम्न, मध्य र उच्च स्तरमा रहेको पाइन्छ । पुनर्जागरणकालपछि कल्पनामा अविश्वास गर्दै यसलाई विवेकको अधीन राख्ने प्रवृत्ति पाइन्छ भने नवक्लासिकल विवेक–युगमा कल्पनाको महत्त्व सेलाएको अनुभव हुन्छ । तर रोमान्टिक जागरणसँग जर्मनी र इङ्गल्याण्डमा चिन्तन र सृजना-समालोचनामा पनि कल्पनाले प्रमुख भूमिका प्राप्त गऱ्यो । ब्लेक सबभन्दा उग्र कल्पनावादी हुन् ।

क्लासिकल–मध्ययुगी कल्पनासम्बन्धी धारणा पनि विविधतापूर्ण रहेको छ । भौतिकवादीहरूका निम्ति कल्पना वस्तुद्वारा इन्द्रियमा पर्ने प्रभाव वा मानसिक विम्ब मात्र हो । आदर्शवादीहरूले कल्पनालाई आभासका रूपमा लिए अनि द्वन्द्ववादीहरूले वस्तु र इन्द्रियमा कल्पनालाई निर्भर ठाने । क्लासिकल–मध्यकालीन यी धारणाका साथै त्यसपछि अन्य किसिमका धारणा प्रचलित हुन्छन्; कल्पना वस्तुका अभावमा देखापर्ने बिम्ब रह्यो वा संवेगजन्य दिव्यप्रेरित वा केवल मानसिक प्रक्रिया हुन गयो ।

रोमाण्टिक दबदबाको उन्नाईसौं शताब्दीको पूर्वार्ध पार गरी यस बीसौं शताब्दीमा आइपुग्दा भने रोमान्टिकहरूले स्वीकारेको रहस्यवादिता र अधिमानसिकताबाट कल्पना मुक्त भएको छ । अवश्यै नव–मानववादीहरू कल्पनासँग अप्रसन्न हुन्छन् र निश्चय नै आज कल्पना–शब्द पाश्चात्य साहित्य-शास्त्रमा उस्तो प्रचलित छैन, तर यसै शताब्दीमा पनि विम्बवाद विम्ब–प्रक्रिया खोज्दै कल्पनातिर पुगिरहेको छ । साथै फ्रायडवादका निम्ति कला दिवास्वप्न हो भने यो स्वप्न पनि कल्पनासँग सम्बन्धित छ । यस शताब्दीका महान साहित्य-सिद्धान्तकार रिचर्डस् आफ्नो उच्चतर आवेग–समायोजन वा मनोव्यवस्थाका निम्ति रहस्यवादी सन्दर्भ पन्छ्याएर कलरिजको पूरैजसो कल्पना–सिद्धान्त अँगाल्छन् र त्यसको मनोवैज्ञानिक व्याख्या गर्छन् । सांस्कृतिक मानवशास्त्रीहरू पनि आदिम प्रकार (आर्किटाइप) को खोजमा कल्पन वृत्तिको आदिमतासम्म पुगेका छन् त्यसै सौन्दर्यशास्त्री क्रोचेको सहानुभूति वा अभिव्यञ्जना–सिद्धान्त कल्पनामूलक छ । आधुनिक विद्वान्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आर. जे. कलिंगवूड पनि कल्पनाको महत्त्व स्वीकार्छन् र कल्पना चेतनाभन्दा निम्नस्तरीय छैन, केवल उत्तेजना होइन अनि कल्पना भन्नु विचारमा मूर्तिने बुद्धि मात्र होइन भन्ने कुरा स्पष्ट गर्छन् । उनका दृष्टिमा कल्पना मनको क्रिया हो, पूर्ण सचेतताको सहगामी अनि, विचार र अनुभूतिको मध्यवर्ती । कल्पना सौन्दर्यानुभूतिको सृजकका साथै सौन्दर्यशास्त्रको आधार पनि हो भन्दै उनी कल्पनालाई सृजनात्मकताका साथै सृजनात्मक अभिव्यक्तिशीलता प्रदान गर्छन् । उनका भनाइमा कल्पना भ्रान्ति वा मिथ्या नभई अनुभूति–जगत्को सत्य हो । हाम्रा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा पनि यसैलाई भाव-सत्य भन्दछन् ।

पूर्व–अनुभूतिको पुनर्योजनाद्वारा अपूर्व अनुभूति उत्पन्न गर्ने मानसिक क्रिया वा शक्ति नै कल्पना हो । अनुपस्थित, अविदित र असंभव-लाई पनि कल्पनाले अभिव्यक्ति दिन सक्छ र यो दिक्कालमुक्त पनि हुन सक्छ । कल्पनावादीहरू यसरी कल्पनाको परिचय दिन्छन् भने मनोवैज्ञानिकहरू कल्पनालाई अवचेतनबाट प्राप्य हुने अनुभूतिहरूको ग्रहणात्मक शक्ति भन्दछन् ।

जर्मन विचारक कान्ट-शेलिङ्गका दर्शनबाट कल्पनाले दार्शनिक मान्यता प्राप्त गर्छ भने यो कल्पना रोमान्टिक अभियानमै साहित्य-सृजनाको मूल तत्त्व बन्दछ । अझ कलरिजको 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' बाटै कल्पना ठोस साहित्य–सिद्धान्तका केन्द्रीय आधारका रूपमा प्रतिष्ठित हुन्छ । रिचर्डस् पनि कल्पनाका प्रचलित छः अर्थमध्ये कलरिजकै कल्पना-सिद्धान्त अनुसारको अर्थ अँगाल्छन् भने कल्पनाका प्रचलित अन्य पाँच अर्थहरू हुन्:– १. सजीव चाक्षुषबिम्ब–विधायक शक्ति, २. आलंकारिक निर्माणशक्ति, ३. अन्य व्यक्तिका मनोभावहरूको सहानुभूतिपूर्ण पुनरुत्पादन- शक्ति, ४. आविष्कार (सामान्यतः असम्बद्ध तत्त्वलाई समन्वित गर्ने) शक्ति, ५. मूलतः भिन्न वस्तुहरूका बीच उचित सम्बन्धको स्थापक शक्ति (वैज्ञानिक दृष्टि र कलाको रूपपक्ष ।) जे होस्, कलरिज मनको 'विपरीतहरूका बीच संश्लेषकारी' शक्तिका रूपमा कल्पना-सिद्धान्त प्रस्तुत गर्दछन् भने रिचर्डस् पनि त्यससित सहमत छन् ।

संस्कृत काव्य–शास्त्रमा कल्पनाको स्थान प्रतिभाले लिएको छ । अंग्रेजी रोमान्टिक कविहरू कल्पनालाई सृजनात्मकताको पर्याय ठान्दछन् र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्राय: कल्पनालाई बुद्धिमुक्त रूपमा परम र मर्त्य सत्यको मध्य मार्ग स्वीकार्छन् ।

(ट) कल्पनावाद: परम्परा, सीमा र विस्तार

१७ रौं शताब्दीमा कल्पना र प्रकल्पना (फेन्सी) लगभग समानार्थी शब्दका रूपमा प्रचलित रहेका हुन् । यिनीहरूको अर्थ त्यति स्पष्ट नभए पनि परी–कथाको संसार वा अविश्वसनीयलाई विश्वसनीय रूपमा प्रस्तुत गर्ने कलाको तात्पर्य यस वेला कल्पना–शब्दमा प्रबल देखा पर्दछ । हब्सको 'लेभिथान' मा 'कल्पना' शब्दले केही भिन्नता ग्रहण गर्न थाल्दछ, ऐन्द्रियिक प्रभाव र यसकै स्मृतिशेषको अभिप्राय प्रकट हुन्छ । मध्य युग र पुनर्जागरण कालमा ल्याटिन शब्द इमेजिनेटो र फेन्टेसियाको समानार्थ रहे पनि यदि कहीं भिन्न तात्पर्य राखिएमा 'इमेजिनेटो' को महिमामयता स्थापित रहेको अनुभव हुन्छ । आवेगात्मक सौन्दर्य–शास्त्रमा कल्पनाको आदर भएको पाइन्छ । अठारौं शताब्दीमा यी दुई शब्दमा भिन्नताको बोध स्पष्ट हुँदै गएको र भिन्नार्थको बोध हुँदा कल्पना बढी आदरणीय रहेको भेटिन्छ । एडिसनको दृष्टिकोण यसैको प्रमाण हो । तर यसै शताब्दीमा सहचर्य–सिद्धान्तका विकासक्रममा प्रकल्पना र कल्पनाको स्थान महत्त्वका दृष्टिले उल्टो हुन थालेको भेटिन्छ । प्रकल्पना सृजनात्मक मानसिक शक्तिको प्रतीक बन्न जान्छ भने मनको वर्णनात्मक मानसिक शक्तिका रूपमा कल्पनाको स्थान होचिएको पनि अनुभव हुन्छ । यस्ता एकाध अपवाद भइरहे पनि कल्पनाको स्थान उन्नत हुने पृष्ठभूमि १८ रौं शताब्दीको अन्त्यसम्ममा बनिसकेको पाइन्छ । त्यसैले १८१३ मा विलियम टेलर अंग्रेजी समानार्थी शब्दको अर्थभिन्नता औंल्याउने क्रममा कल्पनाभन्दा प्रकल्पनालाई उच्च स्थान दिन्छन् भने त्यो दुर्भाग्यपूर्ण भूल हो भन्नुपर्छ । अतएव १८१५ मा वर्डस्वर्थ टेलरका स्थापनाको खण्डन गर्दछन् र कल्पनालाई सृजना–शक्तिका रूपमा प्रतिष्ठित गर्दछन् । वस्तुत: अठारौं शताब्दीले यथातथ्य–चित्रण–शक्तिलाई कल्पना र उड्वा वा अतिरञ्जनात्मक आविष्कृतिलाई प्रकल्पना स्वीकार गरेको ठान्न सकिन्छ । तर वर्डस्वर्थले यस भिन्नताबोधको स्तर उठाएका छन् । उनी यी दुवैलाई शुद्ध पुनरुत्पादनका रूपमा लिंदैनन् । उनका निम्ति कल्पना र प्रकल्पना दुवै तत्त्व सृजनात्मक छन् । खालि गम्भीरता र चपलता मात्रैको अन्तर उनी यी दुईका बीचमा देख्छन् । हुन त कल्पनाको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्तर उठाउने क्रममा वर्डस्वर्थले प्रकल्पनाको स्तर पनि अवचेतकै प्रभावमा उठाइदिएका हुन्, तैपनि कलरिज यसबाट असन्तुष्ट रहेको अनुभव हुन्छ। कलरिजको 'लिटरेरिया–बायोग्रफिया' वा 'साहित्यिक सृजनाको सिद्धान्त' को १२ रौं अध्यायले यसै कुराको सङ्केत दिएको छ। यी दुईको सह-अस्तित्वमा कलरिज विश्वास गर्दैनन्। कलरिज भन्दछन्— 'वर्डस्वर्थ कवितामा अभिव्यक्त भएअनुसार कल्पना–प्रकल्पनाको प्रभावका दृष्टिले बोलिरहेका छन् तर उनी (कलरिज) चाहिं कल्पनात्मक सृजनाको प्रक्रियाका सम्बन्धमा बोल्दैछन्।' तैपनि विंसेट र ब्रूक कलरिज र वर्डस्वर्थका बीचमा गम्भीर मतभेद देख्दैनन्, यद्यपि सबैद्वारा स्वीकृत रूपमै पनि वर्डस्वर्थभन्दा कलरिज कल्पनाका बढी प्रखर-गम्भीर प्रवक्ता हुन्। यी दुई विवेचकहरू (विंसेट र ब्रूक्स) कलरिजको बौद्धिक विकास हार्टलेको साहचर्यवाददेखि नवप्लेटोवाद र जर्मन रहस्यवादसम्म हुँदै गएको ठान्दछन् र यसैले वर्डस्वर्थको सैद्धान्तिक दृष्टिले असुदृढ स्थापनाभन्दा कलरिजको सिद्धान्तप्रेरित स्फुरण प्रबल भएको अनुभव गर्दछन्। फिस्टे, शेलिङ्ग र कान्टको दार्शनिक चिन्तनबाट उत्प्रेरित कलरिज मूलतः कान्टप्रति श्रद्धान्वित पनि 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' मा देखा पर्छन्। कान्टले 'अन्डरस्टाण्डिङ्ग' र 'रिजन' का बीच विभाजन रेखा खिचेझैं कलरिज पनि कल्पना-प्रकल्पनाका बीच भिन्नता देखाउँछन्। यी दुवै जना नवप्लेटोवादमा पारंगत देखिन्छन्। विंसेट र ब्रूक एउटा परिकल्पना प्रस्तुत गर्छन्- अन्डर स्टाण्डिङ्ग (ज्ञान) मूल कल्पना अनि रिजन (विवेक) गौण कल्पनाको समकक्ष छ। प्रकल्पनालाई गौण कल्पनाको मिथ्या-समानान्तर या मिथ्याभास भन्न सकिन्छ।

यसरी हेर्दा कलरिजका निम्ति प्रत्येक मान्छे एउटा स्रष्टा देखा पर्छ। त्यसो भए कलरिजका दृष्टिमा कलाकारको विशिष्ट भूमिका के हो? 'लिटरेरिया बायोग्राफिया' को छैटौं परिच्छेदमा कलरिज भन्छन्— 'सामान्य भाषामा, अझ कविताका बारेमा भन्दा उच्चतम मात्रामा कल्पना हुनु र यसमाथि उच्चतम स्वतः नियंत्रण हुनु कलाकारको वैशिष्ट्य हो।' यसरी उनी मनोवैज्ञानिक समालोचक रिचर्डस्को पूर्वाभास दिइरहेका छन्। रिचर्डस्का दृष्टिमा पनि साधारण मान्छे र कलाकारका बीचमा विजातीय अनुभूति भएकाले होइन, बरु सजातीय अनुभूतिकै समायोजन-मात्रामा भिन्नता हुँदा कलाको सृजना–संप्रेषणको प्रक्रिया संभव हुन्छ।

कलरिजको कल्पना-सिद्धान्तमा द्वन्द्वात्मकता र समन्वितिको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विलक्षण स्थान छ भन्ने कुरा देखाइसकिएको छ । आत्मा र वस्तु, सचेत र अवचेत, बाह्य वस्तुका अनुभूति र आन्तरिक शक्ति, प्रकृति र कला आदि अनेकौं विपरीत र विरुद्धका बीचको द्वन्द्वात्मकता तथा वैपरीत्यमूलक विशिष्ट समन्विति उनको सिद्धान्तको प्राण हो । यस द्वन्द्वात्मकताका निम्ति उनी मूलतः शेलिङ्ग र केही मात्रामा हेगेलप्रति आभारी छन् । कलरिज आफ्नो सिद्धान्तमा मात्र होइन, व्यावहारिक समालोचनामा पनि द्वन्द्वात्मकता र समन्वितिको चर्चा गरिरहन्छन् ।

तर कलरिजको समन्वितिमूलक कल्पना सिद्धान्त रोमान्टिक कविताकै सीमित सिद्धान्त रहन्छ कि सार्वजनीन सिद्धान्त ? प्रश्न महत्त्वपूर्ण छ । विंसेट र ब्रूकको निष्कर्ष के छ भने कलरिज-वर्डस्वर्थको सामान्य धरातल सार्वजनीन सृजना-सिद्धान्तमा आधारित भए पनि विभिन्न स्थलमा र क्षणमा रहस्यवाद प्रबल हुन्छ, समन्वितिवाद विलक्षण बन्दछ र रोमान्टिक कविताकै परिधिभित्र चक्कराउँछ । संक्षेपमा यिनीहरू (विन्सेण्ट र ब्रूक) भन्दछन्— "यो सिद्धान्त जीवन्त विम्वविधान, रोमान्टिक अन्थ्रोपोमर्फिज्म (ईश्वरको मानवीय रूपान्तरवाद), तर्काभास, परिकल्पना र हाम्रा मनका भावहरूको प्रतिविम्बका रूपमा र ईश्वरीयता–दिव्यताको अभिव्यक्तिका रूपमा प्रकृतिको चित्रणमा केन्द्रित छ । कलरिजद्वारा सूक्ष्म व्याख्या गरिएको, मूलतः उही रूपमा वर्डस्वर्थद्वारा प्रस्तुत, यो कल्पना-सिद्धान्त यिनीहरूकै (रोमान्टिकहरूकै) कविताको रूप, संगठन र आलंकारिक पक्षको सशक्त उपस्थापना हो ।"

तैपनि यी विशेष केन्द्रितताकै आधारमा कलरिजको कल्पना-सिद्धान्तको अत्यन्त साँगुरो सीमाङ्कन गर्नु उपयुक्त देखिंदैन । वर्थस्वर्थ र कलरिजमा सैद्धान्तिक निकटता, अरु सारूप्य, देख्नु विंसेट र ब्रूकको आफ्नै-पन भए जस्तै कलरिजलाई खुम्च्याउनु पनि आफ्नैपन हो । सारूप्य र सीमाङ्कनमा यी दुवै कुरामा पुराना-पुराना र नयाँ धेरै विवेचकहरू असहमत देखा पर्छन् । कलरिजलाई उनको वास्तविक रूपमा हेर्न सकेमा उनी विश्वजनीन रूपमा साहित्यिक सृजनाको मर्म व्यक्त गर्न समर्थ देखिन्छन् । यस प्रकारको स्थापना यसै परिच्छेदमा पहिल्यै प्रस्तुत गरिसकिएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४: परिच्छेद ३

उन्नाईसौं शताब्दीका विविधतामय आवाज

(क) आदर्शवादी नीतिवाद: शेली

पी. बी. शेलीले अंग्रेजी रोमान्टिक कवितालाई मात्र समृद्ध पारेका होइनन, समालोचनाका इतिहासमा पनि उनी स्मरणीय देखिन्छन्। सर टमस पिककले १८२० मा 'कविताका चार युग' लेखेर कवितामाथि आक्रमण गर्दा शेली प्रतिवादमा उभिन्छन्— 'कविताको समर्थन' (१८२०) लेख्दै। पिककले आधुनिक युगमा कविलाई सभ्य मान्छेहरूका बीच विद्यमान अर्धवर्बरसँग तुलना गरेका छन्। उनको आक्रमणको मूल बुँदा के हो ? निश्चय नै सभ्यताका शैशवकालमा धेरथोर बौद्धिक चेतना कविहरूले दिएका हुन् तर वर्तमान युगमा कविहरूको प्रयोजन समाप्त भइसकेको छ; किनभने सभ्यता र बौद्धिकता विकसित भइसकेका छन् र कविता कुनै विशेष बौद्धिक योगदान दिन सक्ने स्थितिमा छैन; यही कुरा उनी भन्न खोज्दछन्। तर यस आक्रमणका प्रतिवादमा शेलीले प्लेटो र सिडनीबाट प्रभावित हुँदै कविताको कल्पनापरक व्याख्या गर्नुका साथै सामाजिक उपयोगिताको प्रतिपादन गरेका छन्। शेली भन्दछन्– 'उच्च कविता आह्लाद र ज्ञानको सदा-प्रवाहमान निर्झर हो।' कवितालाई नैतिक मूल्य, दार्शनिक गम्भीरता र आनन्दमय सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्दै शेलीले मानव-संस्कृतिको सर्वोत्तम अभिव्यक्तिको संज्ञा दिएका छन्। उनी भन्छन् '**उच्चतम र प्रफुल्लतम हृदयका यस्तै क्षणहरूको सञ्चिति हो कविता।**' शेलीको अर्को टिप्पणी पनि मार्मिक छ– 'कविहरू संसारका अनौपचारिक विधायकहरू हुन्।'

टमस पिकक् उपयोगितावादी दृष्टिले साहित्यको मूल्यहीनता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखाउन चाहन्छन् भने शेली साहित्यको मूल्यको पुनः स्थापना गर्न खोज्छन् । यद्यपि यो मूल्य-स्थापना मूलतः रिचर्डस्का मनोवैज्ञानिक विवेचनाबाटै प्रबल बन्दछ, शेलीको आदर्शवादी नीतिवादले सशक्त शैलीमा यो काम प्रारम्भ गरेको अनुभव हुन्छ । शेलीको भावुक आदर्शवादमा सैद्धान्तिक समालोचनाका ठोस बुँदाहरू टिप्नु कठिन छ, तैपनि शेलीको 'कविताको समर्थन' को सामयिक महिमा र विशिष्टतालाई समालोचनाका धेरै इतिहासकारहरूले स्वीकार गरेका छन् ।

(ख) मनोवैज्ञानिक प्रभाववादः ह्याजलिट

प्रसिद्ध अंग्रेजी निबन्धकार चार्ल्स ल्याम्ब रोमाण्टिक दृष्टि र प्रभाववादी प्रक्रियामा विश्वास भएका प्रयोगात्मक समालोचकका रूपमा पनि महत्त्वपूर्ण छन् । सैद्धान्तिक समालोचनाको विकासमा चाहिं उनको खास दिलचस्पी रहेन । उनकै समकालीन विलियम ह्याजलिट भने प्रयोगात्मक समालोचनाका साथै समालोचना– सिद्धान्तमा पनि विशेष अभिरुचि राख्छन् र उल्लेख्य योगदान दिन्छन् । उनको प्रयोगात्मक समालोचना पनि ल्याम्बकै जस्तो प्रभाववादी धाराको छ । उनी मानवमनको अध्ययनमा विशेष अभिरुचि राख्छन् । साथसाथै नैतिक सिद्धान्त लिएर मानव–मनोविज्ञान र समाजसँग यसको सम्बन्धको विवेचना गर्न पनि उनी चाहन्छन् । उनी कलाले आवेगात्मक उत्तेजना दिन्छ भन्छन् र त्यसलाई 'गस्टो' (आनन्दमय आस्वाद) को संज्ञा प्रदान गर्छन् । यो आवेगात्मक उत्तेजना वा आनन्दमय आस्वाद निश्चय नै रोमाण्टिक प्रवृत्ति हो तर आत्मपरकताको अतिवादका दुर्बलतासँग पनि ह्याजलिट सुपरिचित छन् । उनका दृष्टिमा कला कलाकार स्वयम्को आत्मानुभूतिको अभिव्यक्ति मात्र होइन, वस्तुगत यथार्थको उन्नत र प्रातिभ अभिव्यञ्जना पनि हो ।

ह्याजलिट आफ्ना पूर्ववर्ती कलरिजद्वारा पर्याप्त प्रभावित छन्, तर उनी कलरिज जस्तै रहस्यवादी दर्शनतिर तन्किन्नन् । कलाकृति र पाठकका बीच मध्यवर्तीका रूपमा ह्याजलिट उभिन चाहन्छन् र आफ्नो आनन्दात्मक आस्वाद पाठकहरूलाई संप्रेषित गर्ने प्रयास गर्दछन् । ह्याजलिट कल्पनालाई कलाको आधार ठान्दछन् । उनका विचारमा बाह्य वस्तुले मनमा कल्पनालाई जगाउँछन्, कल्पनालेचाहिं स्वाभाविक साहचर्य वा सहानुभूतिद्वारा ध्वनिको सङ्गति र छन्दको विधानतिर डोऱ्याउँछ । कल्पना त्यस्तो शक्ति हो जसले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुको प्रतिनिधित्व गर्छ, वस्तु जस्ता छन् त्यस्तै रूपमा होइन बरु वस्तु विचार र संवेगद्वारा आकारका र शक्तिसंयोजनका अनन्त विविधतामा जसरी परिवर्तित हुन्छन्, त्यस रूपमा वस्तुको प्रतिनिधित्व गर्दछ। कलाकारमा त्यो सहानुभूति–शक्ति हुन्छ जसद्वारा उ अरूका अनुभूति र संवेगहरूसँग आफूलाई एकाकार पार्न सक्छ।

ह्याजलिटको मुख्य विशेषता नियम र प्रविधिका उपचारबाट मुक्त भएर आफ्ना आनन्दात्मक आस्वादलाई विम्ब र रूपकमय भाषामा पाठकसमक्ष प्रस्तुत गर्न सक्ने प्रभाववादी समालोचनामै छ। यस समालोचनाका क्रममा कल्पनाको मनोवैज्ञानिक व्याख्या गरेर र त्यसको सामाजिक मूल्य खोज्न चाहेर उनले सैद्धान्तिक समालोचनाको छिटपुट दिग्दर्शन भने अवश्यै दिएका छन्।

(ग) जीवनीपरक समालोचना: सेण्ट-ब्यूभ

सम्पूर्ण यूरोप–महाद्वीप उन्नाईसौं शताब्दीमा साहित्यका नयाँ मार्गमा हिंड्न थाल्छ र समालोचनाले नयाँ-नयाँ पथ र प्रवृत्ति अङ्गीकारेको छ। ऐतिहासिक सचेतता यस युगको एउटा ठूलो प्रवृत्ति हो अनि समाज र साहित्यका सम्बन्धहरूको व्याख्या र यसमा आधारित समालोचनाप्रति रुचि यस युगको खास उपलब्धि हो। जर्मन महाकवि गेटेका साहित्य–दृष्टिमा यो प्रवृत्ति पाइन्छ, ह्याजलिट यस्तै सङ्केत दिन्छन्। अब साहित्यकारका मूल्याङ्कनमा उसको जीवनीको पनि महत्त्व हुन्छ भन्ने कुरा यस युगमा स्वीकार्न थालिन्छ। जीवनीपरक साहित्यिक अध्ययन–प्रणालीले साहित्यकारको सामाजिक, मानसिक र बौद्धिक धरातलको निर्मिति–प्रक्रिया र तिनको स्वरूपमा जोड दिंदै मनोवैज्ञानिक प्रयोगको एक विशेश प्रणाली प्रस्तुत गरेको अनुभव हुन्छ। अब साहित्यकार शून्यमा उब्जँदैनभने त्यस युग र समाजको, ऐतिहासिक वा वर्तमान होस्, अध्ययनतिर पनि समालोचना–सिद्धान्तलाई यस युगमा डोऱ्याइएको प्रतीत हुन जान्छ। यिनै विचारका प्रबल प्रवक्ता र प्रयोक्ताका रूपमा दुई समालोचकहरूका नाउँ पश्चात्य साहित्य चिन्तनका अग्र पङ्क्तिमा देखा पर्छन्— सेण्ट–ब्यूभ (१८०४–६९) र हिपोलाइट एडोल्फ टेन (१८२८–९३)। प्रथमतः जीवनीपरक समालोचनाका प्रवक्ता सन्त (सेण्ट)–ब्यूभकै चर्चा यहाँ गरिन्छ।

सेन्ट–ब्यूभले पेरिसको 'ग्लोब' पत्रिकाका स्थायी लेखकका रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आफ्नो योगदान प्रारम्भ गरेका हुन् । उनी रोमाण्टिक प्रवृत्तिका व्यक्ति थिए र भिक्टर ह्यूगोका परम मित्र पनि थिए । यिनी पनि प्रभाववादी समालोचक नै हुन् । परन्तु रोमाण्टिक सेन्ट–ब्यूभ विस्तारै विस्तारै वैज्ञानिक खोज र प्राप्तिद्वारा प्रभावित हुँदै वस्तुगत दृष्टितिर अग्रसर भए । उनका दृष्टिमा साहित्य सम्पूर्ण मानवीय रूपरेखाभन्दा पृथक हुन सक्तैन र उनका मान्यतामा व्यक्ति–साहित्यकारको सन्दर्भविना साहित्यिक कृतिको मूल्याङ्कन गर्नु कठिन छ रूख र फलका बीच जे सम्बन्ध छ, त्यसैले साहित्यिक मान्छे र साहित्य-कृतिका सम्बन्धलाई स्पष्ट पार्न सक्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । जीवनपरक समालोचनाका सम्बन्धमा उनका टिप्पणी रोचक छन् । धर्म, प्रकृति, नारी-दृष्टि, वित्त, जीवन–दर्शन, दैनिक क्रिया आदिको दृष्टिले साहित्यकार कस्तो थियो र उसका सोचाइ के थिए ? यी प्रश्नहरू नगरी र यिनको उत्तर नखोजी साहित्यिक मूल्यांकन असम्भव प्रायः हुन्छ भन्ने उनको मत छ । चोखो रेखागणित अवश्यै साहित्य होइनभने व्यक्ति–साहित्यकारका दुर्गुण-दुर्बलता अनि शक्ति र सामर्थ्यका सन्दर्भविना कुनै साहित्यकार वा उसको कृतिको वास्तविक मूल्याङ्कन हुन सक्तैन भनी उनी तर्क गर्दछन् । साहित्य-कार व्यक्तिका सनक र ललचाका माथि उसको जीवन, अरु भनूँ म पूर्ण व्यक्तित्व नबुझी साहित्यिक समालोचना गर्न सकिंदैन भन्ने राय उनले प्रकट गरेका छन् । यस सन्दर्भमा साहित्यकारको व्यक्तित्व बुझन उसको देशकाल वा समाजको ज्ञान आवश्यक हुन जान्छ ।

सेन्ट-ब्यूभका यिनै दृष्टिकोणलाई 'सेण्ट ब्यूभको समालोचना-सिद्धान्त' का रूपमा म्याक्लिण्टकले सुन्दर ढङ्गले एकत्रित गरेका छन् । वैज्ञानिक समालोचक बन्नाका निम्ति साहित्यकारलाई उसका जाति, स्वदेश समयविन्दु, परिवार, शिक्षा र प्रारम्भिक वातावरण, प्रथम सफलता, द्वन्द्वको प्रथम क्षण, शारीरिक–मानसिक विलक्षणता र विशेषतः दुर्बलताका सन्दर्भमा अध्ययन गर्नुपर्छ । यही ब्यूभको समालोचना–सिद्धान्तको सार हो । साहित्य-कारलाई राम्ररी बुझन उसका अनुकर्ता र शिष्यहरूमा दृष्टि दिनुपर्छ, उसका मित्र र शत्रुबाट जानकारी प्राप्त गर्नुपर्छ, उसका धारा र प्रवृत्तिको निर्धारण गर्नुपर्छ अनि उसका निम्ति खास सूत्र पहिल्याएर उसको चैतन्य–मण्डली वा सम्प्रदायका आधारको वर्गीकरण गर्नुपर्छ । यिनै बुँदामा उनले विशेष जोड दिएका छन् ।

ब्यूभको 'क्लासिकल मान्यता' को व्याख्या पनि विलक्षण ढङ्गका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छ । मानव–मनलाई समृद्ध पार्नु र ज्ञान–समृद्धि बढाउनु अनि ज्ञानलाई एक पाइला विकसित गर्नु; कुनै नैतिक सत्य प्रस्तुत गर्नु; मानवीय हृदयको शाश्वत संवेग पहिल्याउनु; आफ्नो विचार तथा पर्यवेक्षण वा आविष्कारलाई जुनसुकै रूपमा भए पनि उदात्त महत्तम, परिष्कृत, स्वस्थ र सुन्दर ढङ्गले व्यक्त गर्नु अनि शाश्वत–नवीन शैली प्रदान गर्नु आदि गुणमै उनी 'क्लासिक्स' को पहिचान गर्न चाहन्छन् । यसबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने सेण्ट–ब्यूभ उदार उन्मुक्त अनि मानववादी समालोचक हुन् । तैपनि उनलाई सिद्धान्त विहीन समालोचक ठान्नेहरू छन् र उनीहरू ठूलो भूल गर्छन्, किनभने उनको जीवनीपरक समालोचना पद्धति आफैंमा एउटा नयाँ सिद्धान्त हो । ब्यूभको जीवनीपरक समालोचनाका सम्बन्धमा बीसौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी समालोचक स्कट जेम्सको टिप्पणी के छ भने यस पद्धतिलाई प्राप्त गर्न कलाकार–वैज्ञानिक-समालोचकको मिलन आवश्यक हुन जान्छ । त्यसैले कलाकारको व्यक्तित्व र सामाजिक सन्दर्भ बुझ्न समालोचक स्वयम् कलाकार-वैज्ञानिक नभई सफल हुनु कठिन छ ।

बीसौं शताब्दीमा पनि रेले र टिलियार्ड जस्ता समालोचकहरू कवितालाई कविको वैयक्तिक आलेख (डकुमेण्ट) ठान्दछन् । त्यसैले यिनीहरूका विचारमा कविता कविको व्यक्तित्वको एक पक्षका अभिव्यक्ति हो र कवितामा निर्वैयक्तिकता असम्भव छ । कविले आफूलाई जति तीव्र रूपमा व्यक्त गर्न सक्यो, त्यति कविता तीव्र हुन्छ । लि ओनेलो भेन्चुरि पनि 'आजको कला–समालोचना' (१९४५) मा कला-समालोचना व्यक्तित्वको अभिव्यक्तिको जानकारी प्राप्त गर्नु हो भन्दछन् ।

तर कवितात्मक मन:स्थितिको प्रारम्भ कवि-व्यक्तिले बाह्य-व्यक्तित्वको विलयन अनि विषयवस्तुको मुटुमा प्रवेश गरेपछि थालिन्छ भन्ने कुरालाई पनि अत्यन्त सत्य मान्नुपर्छ । काव्यानुभूतिमा कवि आफ्नो व्यक्तिगत चेतनाबाट खास सचेत सायद हुँदैन । कवि आफूमा उदित स्वप्न (वा भिजन) को अभिव्यक्तिको माध्यम मात्रै हो भन्ने धारणा पनि उत्तिकै प्रबल छ । कुनै सत्यको अभिव्यक्ति र प्रकाशनको साधन मात्रै साहित्यकारलाई ठान्ने प्रवृत्ति पनि बलियो छ । ब्रेमोण्ड ठान्दछन्— 'कल्पनात्मक क्रियाले निर्वैयक्तिकीकरणलाई पूर्ण गर्छ ।' अरु सी. एस. लीविस अत्यन्त वैयक्तिक मानिने गीति-कविता भ्रान्त–नानार्थक व्यक्तित्वमै भेटिन्छ भन्छन् । वस्तुतः कवितामा अभिव्याप्त चरित्र कविकै चरित्र हो भन्नु असम्भव छ र कवि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सृजना–क्षणमा आफ्नो आत्म–विस्तार गर्छ र यही विस्तारलाई हामीसम्म पुऱ्याउन नै सक्रिय हुन्छ । त्यसैले लिविस र्‍ डे सेलिन कोर्ट पनि कविलाई कविका रूपमा आफ्नै वैयक्तिक अनुभूतिसित सम्बद्ध ठान्दैनन् ।

यसरी बीसौं शताब्दीमा साहित्यलाई साहित्यकारको वैयक्तिक आत्माको अभिव्यक्ति मान्ने र नमान्ने दुवै पक्ष देखा परे पनि जीवनीपरक समालोचक सेण्ट–ब्यूभको ऐतिहासिक महिमा चम्किलो हुनुका साथै अंशतः उनी सधैं सत्य देखिन्छन् ।

(घ) टेन: समाजपरक समालोचना

टेन मूलतः साहित्यका इतिहासकार हुन् र समाजपरक समालोचनाका प्रवक्ता प्रयोगकर्ता पनि हुन् । उनका विचारअनुसार सामाजिक शक्तिको अध्ययनविना साहित्यिक समालोचना पूर्ण वन्न सक्तैन । साहित्य के हो ? वातावरण र सामाजिक शक्तिहरूकै उत्स, दाय या बीज लिएर साहित्य जन्मिन्छ । त्यसैले समालोचकको कर्तव्य हो कुनै साहित्यकारमा कुनै कृतिका पृष्ठभूमिका रूपमा रहेको सामाजिक शक्तिको उद्घाटन गर्नु । आफ्ना प्रसिद्ध सिद्धान्तमा टेन जाति, युग र क्षण (रेस, मिल्यू र मोमेण्ट) को चर्चा गर्छन् । जाति र समाजका प्रवृत्तिका साथै युग वा समय–विन्दुका प्रवृत्तिका आधारमा नै साहित्य–मूल्याङ्कन गर्नुपर्छ भन्ने उनी सम्झन्छन् ।

यस प्रसङ्गमा स्कट जेम्स के ठान्दछन्भने टेनको पद्धति ऐतिहासिकता र जीवनका अध्ययनका निम्ति अत्यन्त उपयोगी हुन सक्छ । जीवनीपरक समालोचक सेण्ट–ब्यूभ चाहिं टेनको प्रद्धतिप्रति सहानुभूति राख्ता-राख्तै पनि यसलाई अपर्याप्त ठान्दछन् । किनभने साहित्यकार सामाजिक जीव मात्र होइन, उसको विलक्षण व्यक्तित्त्व पनि हुन्छ । यो व्यक्तित्व रहस्यमय, अपरिगणनीय र अरू सामाजिकहरूभन्दा पर्याप्त भिन्न हुन सक्छ । साहित्य सामाजिक अभिव्यक्ति मात्र होइन, व्यक्ति साहित्यकारको अभिव्यक्ति पनि हो । अरु साहित्य प्रथमतः व्यक्ति-साहित्यकारकै अभिव्यञ्जना हो, द्वितीयतः मात्रै उसको सामाजिक सन्दर्भको अभिव्यक्ति हो भन्ने सेन्ट ब्यूभ टेनसँग प्रशस्त असहमति पनि अङ्कित गर्दछन् । व्यक्तिगत प्रतिभा नै मूलतः कुनै साहित्यकार र उसको उपलब्धिको आधारशिला हो भन्ने धारणा सेण्ट ब्यूभ प्रस्तुत गर्दछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भनाइको तात्पर्य के होभने टेनका सीमा छन् र व्यक्ति साहित्यकार समाजकै अध्ययनबाट सम्पूर्णतः चिनिनु गाह्रो छ तर सायद सेन्ट–व्यूभ व्यक्तिबाट थालेर समाजतिर जाँदै समन्वित दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्छन् । अरू साहित्यलाई मूलतः व्यक्ति साहित्यकारकै निजी अभिव्यक्ति ठान्ने सेण्ट-व्यूभको जीवनीपरक दृष्टि र टेनको सम्पूर्णतः समाजपरक मान्यतालाई समन्वित गरेमा समालोचना–सिद्धान्तको एक महत्त्वपूर्ण पक्ष उपस्थित हुन्छ । तर समालोचना जीवनी र समाजकै अध्ययनबाट सम्पूर्ण हुन्छ भन्नु गाह्रो छ, किनभने साहित्यिक कृतिको तुलनात्मक सन्दर्भ, परम्परा वा रूपपक्ष वा भावपक्षको अध्ययन पनि समालोचनाको उत्तिकै महत्त्वपूर्ण पक्ष रहन जान्छ । जे होस् व्यूभ र टेनले समालोचनासिद्धान्तमा आफ्ना सीमाभित्र पनि विशेष दृष्टि थपेका छन् भन्ने कुरा निश्चयपूर्वक भन्न सकिन्छ ।

(ङ) नीतिवादः विशिष्ट प्रवक्ता माथ्यू अर्नोल्ड

१९ सौं शताब्दीको पूर्वार्ध नवक्लासिकल नियम र संयमको विरुद्ध रोमाण्टिक वा स्वच्छन्दतावादी विद्रोहमै बित्छ तर उत्तरार्धमा जुन विविध चिन्तनहरू देखा पर्छन्, तिनीहरूमध्ये एक हो नीतिवाद । नीतिवादका चार रूप पाइन्छन्— (१) उदात्त नीतिवाद जसका प्रवक्ताका रूपमा शेली र कार्लाइल देखा पर्छन् । (२) मानवीय नीतिवाद जसका प्रवक्ता माथ्यू अर्नोल्ड हुन्, (३) धर्मचेतनामूलक नीतिवाद जसका समर्थक टलसट्वाय हुन् । उग्र नीतिवाद जसका प्रवक्ता हुन् रस्किन । यी चारवटै विभिन्न नीतिवादी दृष्टिहरूमा दोहोरो तात्पर्य छ । पहिलो तात्पर्य हो कला र साहित्यको उपयोगिता खण्डन गर्न चाहनेहरूका प्रतिवादका क्रममा कलाको सामाजिक मूल्य देखाउनु । दोस्रो तात्पर्य हो कलालाई सामाजिक सोद्देश्यता र लोकनीतिका शिक्षकका रूपमा प्रस्तुत गर्नु ।

शेलीको उदात्त नीतिवाद मूलतः आदर्शवादी छ; भावुक ज्यादा छ; वैज्ञानिक, तार्किक र सामाजिक कम छ अनि रहस्य र दिव्यताका प्रभावमा प्रशस्त पर्छ । उदात्त नीतिवादकै अर्को प्रवक्ता कार्लाइल पनि कविलाई दिव्य द्रष्टा ठान्छन् र नैतिक दायित्व दिन्छन् । उच्च साहित्यका गम्भीरतामा विश्वास गर्ने मानवीय नीतिवादको प्रवक्ता माथ्यू अर्नोल्ड चाहिँ कवितालाई धर्म र दर्शनका स्थानापन्न वा विकल्पका रूपमा देख्न चाहन्छन् र मानव–संस्कृतिको आलोक ठान्न पुग्छन् । संस्कृतिको अर्थ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जीवनमा उदात्त मूल्य र उद्देश्यलाई सुप्रतिष्ठित गर्नु स्वीकार गर्दै उनी कविताको प्रयोजन आनन्द नभएर मान्छेको आत्म-विश्वास र सामाजिक समुत्थान मान्दछन् । धर्मचेतनामूलक नीतिवादका प्रवक्ता टलसट्वायको 'कला के हो' भन्ने निबन्ध (१८९८) प्रभावशाली छ । उनका निम्ति कला एक माध्यम हो र यसद्वारा कलाकार आफ्ना भावानुभूतिद्वारा अरूलाई प्रभावित पार्छ । मानव मात्रलाई, अझ उदात्त र शुभ-भावनाद्वारा, प्रभावित पार्न सक्नु नै कलाको महत्ताको परीक्षा हो भन्ने उनी ठान्दछन् । धर्म, अहिंसा, करुणा, प्रेम आदि तत्त्वको प्रतिपादन गर्ने कला नै सर्वोत्तम हो भन्ने उनको धारणा छ ।

वास्तवमा नीतिवाद प्राचीन ग्रीसमा प्लेटोदेखि नै प्रारम्भ भएको हो । प्राचीन रोमका होरेस पनि उपयोगितावादलाई सौन्दर्य-रमणीयतासँगै सकार्छन् । पुनर्जागरण कालका इङ्गल्याण्डका सिडनी नीतिवादी छन्, नवक्लासिकल युगका डा० जोन्सन पनि नीतिवादी हुन हिचकिच्याउँदैनन् । यस सन्दर्भमा नीतिवादको पृष्ठभूमि प्राचीन कालदेखि नै अविच्छिन्न रहेको छ । के साहित्य वा कला मानवताको शिक्षक मात्रै हो ? के मान्छेका निम्ति साहित्य-कला आल्हादक-रमणीय उपलब्धि मात्रै हो ? यी दुई धारणाका बीच समन्वयवादीहरू पर्याप्त देखा पर्छन्, तर १९ सौं शताब्दीका उत्तरार्धमा आह्लादकता-रमणीयताको उपेक्षा र नीतिवादको प्रचुर माग गर्ने प्रवृत्ति विशेष रूपमा विकसित हुन्छ ।

शेली आदर्शवादी मात्रै हुन् तर माथ्यू अर्नोल्ड वा टल्स्ट्वायमा आइपुगेपछि नीतिवाद प्रबल बन्छ र साहित्यिक महत्ता र मूल्यको कसी नीतिवादिता बन्न जान्छ । उदाहरणार्थ अर्नोल्ड बीसौं शताब्दी टुङ्गिने वेलामा अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक कविताको सिंहावलोकन गर्दा आध्यात्मिकता र क्रान्तिकारिताका नैतिक सशक्तताका आधारमा कवि वर्डस्वर्थ र बाइरनलाई भरखर बितेको उन्नाईसौं शताब्दीका सर्वोच्च अङ्ग्रेजी कवि घोषित गर्छन् कवि शेली, किटस् र कलरिजलाई बिर्सदै । तर बीसौं शताब्दीको फैसला ठीक उल्टो छ र शेली, कलरिज र किटस् नै वर्डस्वर्थ र बाइरनभन्दा ठूला ठानिन्छन् । यस्तो दुर्घटना किन हुन्छ ? साहित्यकारका भाव र शिल्पगत उच्चता-उत्कृष्टतालाई तिलाञ्जलि लिएर उसका सामाजिक सन्देश र नीति-स्वरसम्बन्धी अभिरुचि र अरुचि वा स्पष्टता-तीव्रतालाई मूल्यको आधार बनाइएकाले यस्तो मूल्याङ्कनको उलटपुलट घटित हुन्छ । अर्नोल्डका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दृष्टिमा कविता जीवनको समालोचना हो । तर उनका आकाङ्क्षित र अपेक्षित सन्देशकै कसीमा अर्नोल्ड जीवनको परीक्षा गर्न चाहन्छन् । भनूं, अब उच्च आदर्शात्मकता वा नैतिक संलग्नता साहित्यिक मूल्यको आधार बन्न जान्छ । टल्स्ट्वायको धार्मिक चेतनावादको परिणाम पनि के निक्ल्यो ? अब शेक्सपीयर र गेटे नैतिक मानदण्डबाट नाप्ता उच्च श्रेणीका साहित्यकार रहन गएनन्, बरु भिक्टर ह्यूगो उच्चस्तरीय बन्न गए ।

धार्मिक चेतनामूलक नीतिवादका प्रवक्ता टल्स्ट्वायमा नव-क्राइष्टवाद प्रबल देखा पर्छ र मानवीय उदात्त आदर्शको संस्थापनाका कसीमै अर्नोल्ड वा टल्स्ट्वाय मूलतः साहित्यकार वा साहित्यिक कृतिको सफलता–विफलता तोक्न चाहन्छन् । निश्चय नै उदार नीतिवादी अर्नोल्डका तुलनामा टल्स्ट्वाय बढ्ता धर्मवादी छन्, तैपनि अर्नोल्ड साहित्यको मानसिक, बौद्धिक वा सामाजिक नीति–निरपेक्ष उच्चत्तम अभिव्यञ्जनाको महत्त्व स्वीकार्न अक्षम हुँदै टल्स्ट्वायका नजीक–नजीक देखा पर्छन् ।

सेण्ट–व्यूभ र टेन आदिले साहित्यलाई समाज–जीवन–सापेक्ष रूपमा अध्ययन गर्न खोजेका हुन् भने नीतिवादीहरूले समालोचकलाई नैतिक आदर्शको प्रवक्ता बन्न आग्रह गरेका छन् र यही नैतिक (उदार वा अनुदार) सन्दर्भमा साहित्य–मूल्य तोक्ने परम्परा बसालेका छन् । वास्तवमा अर्नोल्ड वा टल्स्ट्वायमा समालोचनात्मक गुण नभएको होइन, उनीहरूका स्थापना र दृष्टि प्रखर छन् । तर उनीहरूको नैतिक प्रतिबद्धता चाहिं सम्पूर्ण साहित्यिकता वा साहित्यगत विविधता र विभिन्नताको सही मूल्याङ्कन गर्ने मार्गमा सीमा र बाधा बन्न जान्छ । तैपनि लोक–कल्याणका वा नैतिक आदर्शका स्थूल दृष्टिले साहित्यको मूल्याङ्कन गर्ने सम्प्रदायका यिनीहरू सर्वोत्तम प्रवक्ता हुन् । समाज वा मानवताका स्थूल आदर्श अनि नैतिक आकाङ्क्षाकै पालन र प्रतिपादनलाई नै साहित्यिक कसी ठान्ने होभने यस धारणाका स्पष्ट-प्रबल संस्थापकका रूपमा चाहिं यिनीहरूको विशिष्ट स्थान छ । 'कला कलाका लागि' अतिवाद होभने 'कला नैतिकताकै लागि' पनि अर्को किसिमको अतिवाद हो । कलावादबाट आक्रान्त भएका बखत नीतिवाद रोचक लाग्न सक्छ भने नीतिवादका कठोरताबाट आत्तिएका वेला चाहिं कलावादतिर दृष्टि जान्छ ।

अर्नोल्ड प्राचीन साहित्यका साथै समकालीन यूरोपीय साहित्यमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दीक्षित थिए । उनी अत्यन्त प्रभावशाली समालोचक रहेका छन् । अङ्ग्रेजी साहित्यको लगभग आधा शताब्दी (१९ सौं शताब्दीको उत्तरार्ध) उनबाट प्रभावित छ । अझ बीसौं शताब्दीको समालोचना–परिपाटी पनि अर्नोल्डको समर्थन वा विरोधबाट थालिनु उनको प्रभावको प्रमाण हो । यस शताब्दीमा अर्नोल्डका समालोचनासम्बन्धी सिद्धान्त अतिसम्मानित र विवादास्पद समेत दुवै रहेका छन् । स्कट जेम्सका शब्दमा अरिष्टोटलको सम्बन्ध कलाकृतिसँग थियोभने अर्नोल्डको सम्बन्ध जन–समूहप्रति छ । स्कट जेम्स के टिप्पणी गर्छन्भने अर्नोल्डका दृष्टिमा समालोचना समाज–सुधारको एक अङ्ग हुनुका साथै साहित्यलाई सामाजिक आदर्शको सन्दर्भमा छानबीन गर्ने परिपाटी हो । 'समालोचनासम्बन्धी निबन्ध' वा 'संस्कृति र अराजकता' निबन्धमा अर्नोल्ड यसै दृष्टिकोणको प्रतिपादन गर्छन् । विकास र औद्योगिकीकरणको भिक्टोरिया–युगको समाजलाई नैतिकता चाहिएको थियो, त्यसैको अभाव थियो, त्यसैको आवश्यकता थियो । यस परिप्रेक्ष्यमा सामाजिकता अर्नोल्डको समालोचना–सिद्धान्तको आधार भएकाले उनी नीतिवादी बन्न जान्छन् र लोकप्रिय पनि हुन्छन् । टल्स्ट्वायका रचना पनि उनका समर्थनमा उपलब्ध छन् र सिद्धान्त पनि उनकै वरपर छन् ।

तरुण अर्नोल्ड पुराना समालोचकहरूकै प्रभावमा छन् र कलाको भाव र शिल्प अथवा आल्हादकता र रमणीयताको उपेक्षा गर्दैनन् भन्ने स्कट जेम्स देखाउँछन् । तर प्रौढ अर्नोल्ड कुनै दायित्व बोकेर आएझैं अनुभव गर्छन् र असल् विचारको प्रबलता र प्रभावशालिता स्थापित गर्ने समालोचनाको समालोचना गर्न थाल्छन् । उनी साहित्यलाई मानव–संस्कृतिका सन्दर्भमा नैतिक र सामाजिक दृष्टिले सद्विचार हुर्काउने दायित्व दिन्छन् । यसरी उनको नीतिवाद हुर्कन्छ ।

अर्नोल्डका कृति–समालोचनामा भेटिने पङ्क्ति–उद्धरण पद्धति बीसौं शताब्दीमा प्रशस्त आलोच्य हुन गएको छ । दुई लेखकका पङ्क्ति टिपेर तुलना गर्ने उनको उद्धरण-परिपाटी आज असन्तोषकारी ठानिन्छ ।

निष्कर्षमा अर्नोल्डमा कलात्मक निर्णयको शक्ति नभएकै चाहिं होइन, यसको स्वल्प–प्रयोग समेत उनले नगरेका पनि होइनन् तर नैतिक दृष्टिको प्रबलताले गर्दा उनी एक सम्प्रदाय (नीतिवाद) मा जति प्रतिष्ठित छन्, अर्को सम्प्रदाय (कलावाद) मा उत्तिकै आक्रान्त छन् । साथै समन्वित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा सन्तुलित दृष्टिले हेर्दा अर्नोल्ड जति महान् छन्, त्यत्तिकै एकाङ्गी पनि छन्। तैपनि जब रस्किनको संकीर्ण नीतिवादतिर हामी दृष्टि दिन्छौं, अर्नोल्डको उदार नीतिवाद बढ्ता संयत र ग्राह्य समेत प्रतीत हुन्छ ।

स्कट जेम्सका दृष्टिमा अर्नोल्डले इङ्गल्याण्डको भिक्टोरिया–युगका नैतिक मानमा अर्ध स्वीकृति मात्रै दिएका छन् तर रस्किनले उग्र नैतिकता-वादीका रूपमा यस युगको पूरै प्रतिनिधित्व गरेका छन्। कला सिधैं ईश्वरसँग सम्वन्धित छ र कलाकारमा ईश्वरीय प्रेरणा काम गरिरहेको हुन्छ। कला आल्हादका निम्ति हुँदै होइन र कला औपदेशिक नै हुनुपर्छ, अफ ईश्वरीय धार्मिक वा आध्यात्मिक सन्देशकै अभिव्यक्ति हुनुपर्छ । रस्किनका समालोचनात्मक मान्यताको सारांश यही हो। कलाकृतिको सौन्दर्यको विवेचना अवश्यै रस्किन गर्छन् तर सौन्दर्य आफैंमा उपलब्धि होइन, सद्विचारको मात्रा अनुसार नै रस्किनका निम्ति कृतिको महत्त्व रहन्छ। उनका निम्ति कला शैक्षिक माध्यम हो, उच्चतम नैतिक शिक्षा दिने । उनका दृष्टिमा कलाले धार्मिकतालाई वल दिनुपर्छ र आचरणलाई परिष्कृत पार्नुपर्छ । अवश्यै धर्मैपिच्छे धार्मिकता बेग्लै छ, समाज र वर्गैपिच्छे आचारणम्तर भिन्दै हुन्छ भने कलाले कुन चाहिं धार्मिकता वा नैतिकतालाई शिरोपर गर्ने भन्ने प्रश्न काँचै छ । तर रस्किन यस तथ्यको त्यति चिन्ता गर्दैनन् । रस्किन भन्दछन्— "जतिसुकै भद्दा ढङ्गले प्रस्तुत भए पनि उदात्ततम र अधिक विचार भएका चित्र नै अत्यन्त सुन्दर अभिव्यक्ति भए पनि कम उदात्त र कम विचार भएको चित्रभन्दा महत्तम र उत्तम चित्र हो।"

यस सङ्कीर्ण-उग्र नीतिवादसँग भिडेपछि अर्नोल्डको उन्मुक्त विचारधारा भएको मानवीय नीतिबाद कम आपत्तिजनक देखा पर्छ । अर्नोल्डसँगको हाम्रो असन्तोष उनी सामाजिक–मानवीय बाह्य उद्देश्यसँग वा आदर्शसँग ज्यादा टाँसिनु मात्रै हो, तर रस्किनको सङ्कीर्ण नीति-वाद सङ्कीर्णताकै दृष्टिले पनि अग्राह्य बन्छ । शेली र कार्लाइलको नीति-वाद सामाजिकतामा जरा नभएको भावुक वा धार्मिक नीतिवाद अनुभव हुन्छ र कम विश्वसनीय पनि देखिन्छ । टल्स्ट्वायका नीतिवादमा पनि धार्मिक अंग अस्वीकार्य बन्दछ, आदर्शका दृष्टिले सम्मत भए पनि उनको धार्मिक आग्रह अस्वीकार्य छ । रस्किन चाहिं नीतिवादको सङ्कोचकै दृष्टिले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समेत आग्राह्य हुन्छन् । जब हामी यसरी सोच्न थाल्छौं अर्नोल्ड नीतिवादका सबभन्दा बढ्ता स्वीकार्य र विश्वसनीय प्रवक्ता बन्न जान्छन् । हो, उनमा जतिसुकै उन्मुक्तता–उदारता भए पनि साहित्यको नीति–निरपेक्ष उच्चताप्रति बहिरोपन छ र यो उनको नैतिक संलग्नताको प्रतिफल हो । तैपनि अर्नोल्डको स्पष्ट-स्वस्थ अभि उन्मुक्त–प्रभावशाली नीतिपरक समालोचना–सिद्धान्त उन्नाईसौं शताब्दीको एउटा विशिष्ट उपलब्धि हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४ : परिच्छेद ४

क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद

(क) क्रोचे: कलाका कोलम्बस

सिग्नर बेनेडेट्टो क्रोचे कलात्मक विवेचनाका इतिहासमा असामान्य महत्त्व राख्तछन् । क्रोचेको सौन्दर्य–सिद्धान्तमाथि प्रशंसको पुष्पवृष्टिका साथै प्रताडनाको पानी–सिस्नुको प्रयोग पनि नभएको छैन । तैपनि बीसौं शताब्दीको पूर्वार्द्ध क्रोचेको उपस्थितिको गर्दा कला र सौन्दर्यको चिन्तन भूमिका निम्ति अत्यन्त उर्वर प्रमाणित भएको छ । साँच्ची नै क्रोचे कलाका कोलम्बस हुन् । उनको 'सौन्दर्य–शास्त्र' (अङ्ग्रेजीमा अनूदित पूरा नाम 'एस्थिटिक, एज साइन्स अफ एक्सप्रेसन एण्ड जनरल लिंग्विष्टिक्स) का प्रथम अङ्ग्रेजी अनुवादकले यस प्रसङ्गमा गरेको टिप्पणी असाध्यै मार्मिक छ । यी अनुवादक हुन् डगलस आइन्स्लाई । पहिलो पटक अङ्ग्रेजी पाठकहरूका समक्ष क्रोचेलाई पुस्तकाकारमा प्रस्तुत गर्ने सौभाग्य पाएकोमा डगलस आइन्स्लाइ कलाका कोलम्बसलाई आविष्कार गरेको अनुभव गर्छन् । डगलसले आफूलाई कोलम्बसको आविष्कारक सम्झनुबाट के तात्पर्य निक्लन्छ भने त्यसरी क्रोचेले कलाको नयाँ मुलुक वा गोलार्ध आविष्कार गरेका छन् जसरी कोलम्बसले नयाँ दुनियाँ पत्ता लगाए ।

अरिष्टोटलदेखि रिचर्ड्सम्म वा भरतमुनिदेखि जगन्नाथसम्मको पश्चिमी–पूर्वी परम्पराबाट हामी जुन कुरालाई कला वा साहित्य सम्झन्छौं, क्रोचे त्यसैलाई नै कला वा साहित्य सम्झँदैनन् । हामी गायिकाका स्वरलहरीहरूलाई गान भन्छौं, नर्तकीका मुखमुद्रा र अङ्ग–अङ्गका चाल–चेष्टालाई नृत्य भन्छौं, रङ्ग–रेखाद्वारा फलक (क्यान्भास) मा हाम्रो चित्र उदाउँछ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनि शब्द र अर्थको साहित्यद्वारा कागजमा टिपिएको रमणीयतालाई हामी साहित्य सम्झन्छौं । यही हाम्रो साहित्यको लोक वा कलाको दुनियाँ हो । परन्तु क्रोचे आत्मवादी दार्शनिकका रूपमा कलालाई आत्मिक क्रिया सम्झन्छन् । हामी आत्मा मान्दैनौं भने यसलाई मानसिकता भन्न सक्छौं । यसको फलस्वरूप क्रोचेका दृष्टिमा कला हाम्रो आत्मा वा अन्तर मनमा आउने अभिव्यञ्जना हो । कलाकारले आफूभित्र प्राप्त गर्ने अभिव्यञ्जना-लाई नै जहाँ क्रोचे कला सम्झन्छन्, हाम्रो परम्परा त्यस मानसिकताको बाह्य प्रस्तुतीकरणलाई नै कला ठान्दछ । अतएव क्रोचे कलाका नयाँ गोलार्ध पत्ता लगाउने कोलम्बस प्रमाणित हुन्छन् ।

क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद बमगार्टेन, भिसो, काण्ट, हेगेल र सेण्टिक्सका चिन्तनका प्रभावमा हुर्किएको छ । भनूँ; आफूभन्दा पुराना जर्मन, इटालियन र बेलायती (कलरिजका सन्दर्भमा) सौन्दर्य-शास्त्री र आत्मवादी दार्शनिकहरूबाट प्रेरित-प्रभावित हुँदै क्रोचे विलक्षण सौन्दर्य-सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् । यही विलक्षणताले उनलाई कलाको कोलम्बस बनाउँछ र उनमाथि यत्तिको प्रशंसा र आक्रमणको मिश्रित बाढी आउँछ ।

इटालीमा नेपल्सका खाडीका तटमा धेरैजसो जीवन बिताएका क्रोचेको जन्म ई० १८६६ मा भएको थियो भने ई० १९५२ मा उनको मृत्यु भएको हो । त्यसैले ग्यालेलियोको मृत्युपछि विरल रूपमा इटालीमा देखा परेका प्रतिभाहरूमध्ये उनको नाम आउँछ अनि उनी फासिष्ट मुसो-लिनीका आतङ्कहरूको प्रक्षालनका निम्ति इटालीले विश्वलाई दिएका विल-क्षण कलाशास्त्री प्रतीत हुन्छन् । वस्तुत विचार र क्रियाकलापका दृष्टिले अत्यधिक विलक्षण हाम्रा यस शताब्दीका एक अपरिहार्य उपलब्धिका रूपमा क्रोचेलाई ग्रहण गर्न सकिन्छ । यही वैचारिक विलक्षणताले नै क्रोचेलाई यत्तिको विवादास्पद बनाएको छ अनि उनको मूल्यलाई सही रूपमा स्वीकार्ने अझै शुभ-साइत नआइसकेको हो कि !

१९ सौं शताब्दीको उत्तरार्धको यूरोप क्रूर जडवादको बाघ-पञ्जा-भित्र आक्रान्त थियो भने क्रोचेलाई त्यसैको प्रतीकारमा बीसौं शताब्दीले निकालेको आक्रोशका आवाजहरूकै क्रममा स्वीकार्न सकिन्छ । जादूमय भूमध्य सागर र मनोमोहक इटालीय आकाशका सम्पर्कमा अब्रिला प्रान्तको अब्रूजिमा हुर्किएका क्रोचे पनि बीसौं शताब्दीकै आत्मिक चेतना वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानसिक व्युँझाइको शृङ्खलामा देखा पर्दछन् । उनी कलालाई बौद्धिकताको दासी नभएर आफ्नी घरकी स्वयम् स्वामिनी ठान्दछन् । ज्ञानका सैद्धान्तिकता र व्यावहारिकतामध्ये सैद्धान्तिकतालाई उनी दुई भागमा बाँड्छन्— सहजानुभूति (प्रातिभ ज्ञान, सहजज्ञान) र तार्किक ज्ञान । क्रोचेका बिचारमा कला तर्क (लजिक्स) हो, कलामा पनि तार्किक ज्ञानको भूमिका नहुने होइन तर कलाका मुलुकमा आउने तार्किक ज्ञानको स्वतन्त्र सत्ता हुँदैन बरु कलात्मक मुलुकमा सहजानुभूतिकै अङ्गभूत भएर त्यसकै सेवामा तार्किक ज्ञान विलीन हुन्छ । क्रोचेका दृष्टिमा त्यसैले आत्मा वा अन्तर्मनको यही सहजानुभूति कला हो र यही सहजानुभूति नै क्रोचेको अभिव्यञ्जना हो ।

हामी जसलाई कला भन्छौं, क्रोचे त्यस गान, नृत्य, चित्र वा साहित्यलाई कलाको गौण रूप मात्रै सम्झन्छन् । उनका दृष्टिमा कला भन्नु वा मूलभूत कला त त्यही सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जना हो । जब कलाकार आफ्नो अन्तर्मनका सहजानुभूतिलाई विविध कारणवश बाह्य रूपमा प्रकट गर्न चाहन्छ, वल्ल त्यत्तिखेर हामीले कला ठान्ने गरेको कलाको अभिसार थालिन्छ । त्यसैले कलाको बाह्य प्रकटीकरण क्रोचेका दृष्टिमा त्यस्तो ऐच्छिक कुरा हो जुन कलाकारका इच्छामा निर्भर हुन्छ । तर यस सिलसिलामा इच्छा मात्र पर्याप्त हुँदैन, त्यसका निम्ति अरू धेरै कुराको सहयोग आवश्यक रहन्छ । त्यो इच्छा जाग्रत् रहिरहनुपर्छ अनि यसका साथमा द्रुतगामी, तीव्र र सचेत प्रयास भइरहनुपर्छ । यसरी त्यस मूलभूत कलाको पुनर्निर्माण हुन्छ वा सहजानुभूतिको बाह्य प्रकटीकरण हुन सक्छ । तैपनि यस पुनर्निर्माण वा बाह्य प्रकाशनका क्रममा कलाकारको सहजानुभूति (मूलभूत कला) थोरै मात्रामा मात्र झल्कन्छ, किनभने थप–घट हुनु यसको नियति हो ।

वास्तवमा क्रोचे र हाम्रा बीच प्रस्थानविन्दु र स्थापनाविन्दुकै वैपरीत्य वा विपरीतता नै कला सम्बन्धी दृष्टिभेदको मूलभूत कारण हो । हामी नृत्य, चित्र र कविता जसलाई ठान्छौं, क्रोचे त्यसलाई मूलभूत कलाको पुनर्निर्माण मात्रै सम्झिदिन्छन् र क्रोचे जसलाई मूलभूत कला मान्छन्, त्यस सहजानुभूतिलाई हामी कलाको बीजभूमि वा संरचना–प्रक्रिया मात्रै ठानिदिन्छौं ।

कुरा के हो भने क्रोचे-उपेक्षित 'कलाकारको मानसिकता' लाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ठूलो महत्त्व दिन्छन् र यही नै उनको अभिव्यञ्जनावादी सौन्दर्य-सिद्धान्तको प्राण हो। यसरी क्रोचे उनैको उत्तर-वर्ती 'कलाकलाका लागि' भन्ने कलावादका प्रेरक बन्न जान्छन्, यद्यपि बाह्य–प्रकाशनका क्रममा क्रोचेले बोलेकै कुरा त्यस कलावादको खण्डन गर्न पर्याप्त छन्। हामीले ग्रहण गर्न सक्ने कला क्रोचेको 'बाह्य–रूपमा प्रकटीकृत कला' मात्रै भएको र त्यसलाई क्रोचेले गौण महत्त्व मात्रै दिएकाले केही विद्वान्हरू क्रोचेको खोइरो खनेर अघाउँदैनन्। तर हामीले ठानेको कलाको जन्मभूमि र स्रोत चाहिं त्यही मानसिक वा आत्मिक अभिव्यञ्जना भएकाले हामी तर्सिनुपर्ने पनि प्रयोजन छैन; त्यसलाई क्रोचेले पनि मूलभूत कला मानेकै छन्।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने हाम्रा र क्रोचेका दृष्टिका बीचको खास अन्तर केवल 'मूलभूत र गौण' संज्ञाको मात्रै हो। कलाकारको मनोभूमि र बाह्य-प्रकाशित रूपमा कलाका दुई स्तर वा अवस्था नै देखापर्ने हुन्। यसरी विचार गर्दा क्रोचेले मनोभूमिलाई महत्त्व दिनु र त्यसको शब्द, रङ्ग–रेखा वा कण्ठ र अङ्गचेष्टाद्वारा गरिने पुनर्निर्माणलाई द्वितीय स्थान दिनु उपयुक्त जस्तै देखिन्छ। तर 'मनोभूमि' को सहजानुभूति संप्रेषित हुन सक्तैन, नितान्त वैयक्तिक हुन्छ र उपयोगविहीन मूकता मात्रै हो भन्नु पनि अडमिल्दो कुरा भने होइन र क्रोचेमाथिका आक्षेपहरू पनि निस्सार देखिन्नन्। त्यसैले विवाद प्रथम र द्वितीय महत्त्वमै केन्द्रित हुन्छ।

विस्तारमा गएर हेर्दा क्रोचेका स्थापनाहरूमा हाम्रा सहमति र असहमतिका प्रशस्त बिन्दुहरू देखापर्न सक्छन् तापनि मुख्य-मुख्य बुँदाकै आधारमा विचार गर्दा कलाकारको मनोभूमिकै महिमा निर्भ्रान्त शब्दमा क्रोचेले प्रतिष्ठित गरेको अनुभव हुन्छ। कलाकारको अन्तर्मन वा मनोभूमिको कलाको यही साहसी आविष्कारले गर्दा क्रोचे कलाका कोलम्बस सिद्ध हुन्छन्।

कलाशास्त्री क्रोचेलाई राम्ररी चिन्न कम्तीमा पनि सहजानुभूति र तार्किक ज्ञानका स्वरूप र भिन्नताका सम्बन्धमा, सहजानुभूति अभिव्यञ्जन-कलाका स्वरूपका बारेमा र कलाका बाह्य–प्रकाशनका विषयमा गहिरिएर छलफल गर्नुपर्ने ठाउँ छ।

(ख) क्रोचेका दृष्टिमा सहजानुभूति र तार्किक ज्ञान

क्रोचे मूलतः अध्यात्मवादी दार्शनिक हुन्। उनको प्रथम अभिरुचि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

को विषय दर्शन भए उनी सौन्दर्यशास्त्री वा कलावेत्ताकै रूपमा ज्यादा प्रसिद्ध छन् । एक दार्शनिकका रूपमा आत्माका क्रियाहरूका विवेचनाका क्रममा उनी कलाको विवेचना गरिदिन्छन् तर त्यसैको फलस्वरूप दार्शनिकभन्दा ज्यादा कलाशास्त्री बन्न पुग्दा उनी आफैंलाई पनि विस्मय लाग्यो होला । नियतिका संङ्केतहरूलाई क्रोचे स्वीकार्दै गए र अन्त्यतः उनी कलाकै मुलुकमा एकाग्र भएको अनुभव हुन्छ ।

क्रोचे मानवीय क्रियाकलापलाई चार स्तरमा राखेर हेर्छन् । अझ यसो भन्नु राम्रो होला, क्रोचे मानव–आत्माका सैद्धान्तिक र व्यावहारिक क्रियालाई स्वीकार गर्दै यी दुवैलाई दुई–दुई भागमा विभाजित गर्दछन् । आत्माको सैद्धान्तिक क्रियाका यी दुई रूप क्रोचेले प्रस्तुत गरेका छन्— (१) सहजानुभूति (सहज ज्ञान) र (२) तार्किक ज्ञान । यिनै दुई ज्ञानहरूमा आत्माको सैद्धान्तिक क्रिया विभक्त हुन्छ भनी क्रोचे सम्झन्छन् । परन्तु आत्माको व्यावहारिक क्रियाचाहिं ज्ञान नभएर कर्मपरक हुन्छ अनि यसका दुई भेदहरू हुन्— (१) आर्थिक र (२) नैतिक । आर्थिक क्रिया उपयोगितामा आधारित छ र नैतिक क्रियाचाहिँ आचार–शास्त्रीय महत्त्व राख्तछ ।

कलाका विद्यार्थीका नाताले हाम्रो पहिलो सम्बन्ध सैद्धान्तिक क्रिया वा ज्ञानका दुई भेदहरूसँग रहन्छ । अझ त्यसमा पनि सहजानुभूति (सहज ज्ञान) नै कलासँग मूलतः सम्बद्ध छ । यस सहजानुभूति (सहज ज्ञान) शब्दलाई भारतीय विद्वानहरू स्वयंप्रकाश्य ज्ञान, प्रातिभ ज्ञान र सहजानुभूति जस्ता शब्दका माध्यमबाट पनि प्रस्तुत गर्दछन् । अङ्ग्रेजी शब्द इन्ट्युशन हो र यसको ठीक शाब्दिक अनुवाद के हो भन्नुभन्दा विवरणबाटै ठीक तात्पर्य के रहेछ भनी बुझ्नु बढी सङ्गत अनुभव हुन्छ ।

क्रोचे सहजानुभूति (सहज ज्ञान) र तार्किक ज्ञानलाई तुलनात्मक रूपमा चिनाउन चाहन्छन् । सहज वा स्वयं प्रकाश्य वा प्रातिभ ज्ञान अर्थात् सहजानुभूति कल्पनाद्वारा उपलब्ध हुन्छ, व्यक्तिपिच्छे भिन्न अर्थात् वैयक्तिक हुन्छ, वस्तुको एकाइसँग सम्बद्ध हुन्छ अनि यसले आत्मामा चित्र वा बिम्बको सृजना गर्छ । त्यसैले सहजानुभूति (सहज ज्ञान) को प्राप्ति कला हो क्रोचेका दृष्टिमा कला भन्नु नै सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हो । यिनै बुँदाहरूलाई उल्टाएर क्रोचे तार्किक ज्ञानको परिचय दिन्छन् । तार्किक ज्ञान बुद्धिद्वारा उपलब्ध हुन्छ, यो विश्वजनीन वा सर्वत्र एउटै हुने ज्ञान हो, यो व्यष्टि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुहरूका बीचको सम्बन्धको ज्ञान हो अनि यसले मान्यता वा अवधारणा (कन्सेप्ट्स्)-हरूको स्थापना गर्छ। यस तार्किक ज्ञानबाट शास्त्र वा ज्ञान-विज्ञानको निर्माण हुन्छ। यसरी मानव आत्माका दुई सैद्धान्तिक क्रियाहरू वा दुई प्रकारका ज्ञानहरूको तुलना क्रोचे गर्दछन् र नितान्त भिन्न प्रकृतिका यी दुई ज्ञानहरूका माध्यमबाट आफ्नो दर्शनशास्त्रको आधारशिला बसाउँछन्।

हामीले कला–कृति ठानेको चित्र, गान, नृत्य वा कवितालाई नभएर क्रोचे आत्माको यही सहजानुभूति वा सहज ज्ञानलाई कला ठान्दछन् र हामीद्वारा मानिएको कला केवल त्यही सहजानुभूतिको पुर्ननिर्माण वा बाह्य–प्रकाशन बन्दछ। क्रोचेका निम्ति कला-कलाकारकै आत्मा वा अन्तर्मनको सहजानुभूति मात्रै हो। त्यसैले कला–विवेचनाका इतिहासमा क्रोचे अनौठा र विलक्षण छन्। हाम्रा मनोभूमिकै सहजानुभूतिलाई कला मान्ने क्रोचे अध्यात्मवादी अवश्यै हुन् तर साथसाथै मनोवैज्ञानिक सन्दर्भमा कलाका पारखी पनि उनी हुन्। परन्तु त्यही सहजानुभूतिलाई मूलभूत कला ठानी हामीले कला ठानेका चित्र, कविता, नृत्य आदिलाई गौण कला सम्झनु उनको बौलट्टीपन पनि होइन भन्न सकिन्न। किनभने कलाकारको अन्तस्तलको कलासँग हाम्रो के सम्बन्ध, के चासो र के ममता? अलि बौलट्टी भएर पनि कलाको मूलभूमि अन्तस्तलको महिमा देखाउनुचाहिं साहसिलै पाइलै हो कि! जे होस्, 'मूलमूत र गौण' अथवा 'प्रथम र द्वितीय महत्त्व' को विवाद परै राखेर पनि क्रोचेका बाँकी कुराको लेखा–जोखा गर्न सकिन्छ।

सहजानुभूति वा सहज ज्ञान नै कलाको मूल आधार हो त? यो प्रश्न पनि मापाको र चर्को छ। के सहजानुभूतिवाटै सम्पूर्णतः कला सिर्जिन्छ त? क्रोचे तार्किक ज्ञानबाट शास्त्र र विज्ञान जन्मिन्छ अनि सहजानुभूतिबाट कला सिर्जिन्छ भन्छन्। आदिम मान्छे ज्यादा सहजानुभूतिपरक थियो होला र सभ्यता भन्नु तार्किक ज्ञानपरक हुँदै जानु हो जस्तो भइरहेको छ। शिशु सहज ज्ञानमै हुन्छ तर हुर्कंदै गएपछि हामी बढी तार्किक ज्ञानतिर ढल्किँदै जान्छौं। जीवनमा सहजानुभूति वा सहज ज्ञान प्रशस्तै भए पनि विद्वान्हरू यसको उपेक्षा गर्छन् र तार्किक ज्ञानको अभिनन्दन गरेर अघाउँदैनन्। यस परिस्थितिप्रति क्रोचे रोष प्रकट गर्छन्। अझ कलाकै मुलुकको एकाधिकार पनि सहजानुभूति वा सहज ज्ञानलाई नदिन चाहने विद्वान्हरूसँग क्रोचे जुध्न पुग्छन्। उनी ठान्छन्— सहजानुभूति बौद्धिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ज्ञानकी दासी होइन वरु आफ्नो कला–क्षेत्रकी स्वयम्–स्वामिनी हो ।

क्रोचेको यस अभिमतबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने कला बौद्धिकताको सृष्टि नभएर सहजानुभूतिको सृजना हो । कला–शास्त्रका इतिहासमा यस स्पष्ट र ठोस घोषणाको विशेष महत्त्व देखा पर्दछ । परन्तु प्रश्न उठ्छ के कलाका सृजनामा तार्किक ज्ञानको विशिष्ट भूमिका छैन ? तीव्र गीति–कविता, संवेगद्वारा ओतप्रोत कुनै कला–कृति, सूर्योदय र जुनेली रातजस्तो विशुद्ध प्राकृतिकताको अनुभूति, ल्याण्डस्केप वा भूभागको चित्रण, वीणा या भ्वाइलिनको अनुरणन आदिका दृष्टिले कलाका निम्ति सहजानुभूति मात्रै पर्याप्त भए पनि जिन्दगी भन्नु यत्तिको सरल मात्र छैन । जीवनको विस्तृति र व्याप्ततालाई हेर्दा बौद्धिक वा तार्किक ज्ञान पनि जिन्दगीमा छयाल्ल–ब्याल्ल मिसिएको अनुभव हुन्छ । यसैको फलस्वरूप हाम्रो आत्मा वा मनको ज्ञानात्मक प्रक्रियामा सहजानुभूतिसँग तार्किक ज्ञान छ्यासमिस रहन्छ अनि कला–कृतिमा पनि तार्किक ज्ञान पर्याप्त सल्बलाइरहेको हुन्छ ।

तर क्रोचे कसो ठान्दछन्भने कलाका क्षेत्रमा आउने तार्किक ज्ञानको स्वसत्ता वा प्रभुसत्ता रहँदैन । सहजानुभूतिकै केन्द्रीय सत्ताभित्र मात्रै कलाका क्षेत्रमा तार्किक ज्ञान आउन सक्छ । यदि कलाका क्षेत्रमा तार्किक ज्ञान प्रयुक्त हुन्छ भने कलाका यस मुलुकमा तार्किक ज्ञानको स्वतन्त्र व्यक्तित्व रहँदैन र यसको स्वसत्ता बिलाइसकेको हुन्छ । यसरी सहजानुभूतिकै अङ्गभूत भएर आउने तार्किक ज्ञानबाट क्रोचे कलाका क्षेत्रमा सहज़ानुभूतिको स्वामित्व विचलित नहुने ठान्दछन् । क्रोचे शास्त्र र विज्ञानमा प्रवेश गर्ने सहजानुभूतिको स्वसत्ता नभएर त्यहाँ तार्किक ज्ञानकै प्रभुत्व भएको प्रत्युदाहरण पनि यस सिलसिलामा प्रस्तुत गर्छन् ।

यस प्रसङ्गका समर्थनका निम्ति क्रोचेले नाटकभित्रका पात्रहरूका दार्शनिक उक्तिहरूबाट नाटकको सहजानुभूतिमूलक कला–कृतित्व नष्ट नभएको कुरा पनि उठाएका छन् । हामी बालकृष्ण समका नाटकहरूबाट त्यस प्रसङ्गलाई बुझ्न सक्छौं । जस्तै:—

१) ...... विश्वप्रेम निमित्तमा
यो प्रह्लाद हिंडेको छ नबाँध यसको पद
स्त्री–प्रेमले ।

—'प्रह्लाद' नाटकमा प्रह्लादको भनाइ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२) ... ... खालि भेद छ यत्तिमा
ज्ञान मर्दछ हाँसेर रोई विज्ञान मर्दछ ।
—'प्रह्लाद' नाटकमा प्रह्लादको उक्ति

३) न छन् मुकुन्दका कोही न कसैको मुकुन्द छ
मुट्ठी बाँधी यहाँ आयो मुट्ठी खोलेर जानु छ
—'मुकुन्द–इन्दिरा' मा मुकुन्दको उक्ति

यी पङ्क्तिहरूमा तार्किक ज्ञानको प्रचुरता छ । तर 'प्रह्लाद' र 'मुकुन्द–इन्दिरा' नाटक सहानुभूतिकै उपलब्धि हुन् । सहज ज्ञानको केन्द्रीयताभित्र त्यसरी कलामा तार्किक ज्ञान अन्तर्हित हुन्छ जसरी 'प्रह्लाद' र 'मुकुन्द–इन्दिरा' को भावमूलकताभित्र त्यहाँका पात्र–पात्रीहरूको बौद्धिक प्रदर्शन समर्पित र सहयोगी बन्न पुग्छ ।

निष्कर्षमा क्रोचे कलालाई सहजानुभूतिको उपलब्धि ठान्दै तार्किक ज्ञानको 'स्वतन्त्र क्षेत्र' शास्त्र र विज्ञानमै मात्र सम्भव देख्छन् । कलामा आउँदा तार्किक ज्ञानले मुण्टो निहुऱ्याएर सहयोगी अङ्गकै भूमिकाभन्दा ज्यादा स्थान पाउन नसक्ने उनी सम्झन्छन् ।

(ग) क्रोचेका सहजानुभूति, अभिव्यञ्जना र कलासम्बन्धी स्थापना

क्रोचेका निम्ति कला आत्मिक वा मानसिक क्रिया हो । आत्माको पहिलो सैद्धान्तिक क्रिया सहजानुभूति हो र यही नै कला हो; आत्मा वा मनभित्र हुने सहजानुभूति नै अभिव्यञ्जना हो अनि यही मानसिक अभिव्यञ्जनालाई क्रोचे कला स्वीकार्छन् । निष्कर्ष के निक्लन्छभने सहजानुभूति, अभिव्यञ्जना र कला क्रोचेका निम्ति एउटै कुराका भिन्न नामहरू हुन् । जब साँच्चै सहज ज्ञान हुन्छ, कुनै वस्तुको सम्पूर्णतः अभिव्यञ्जना भइहाल्छ अनि सम्पूर्णतः अभिव्यञ्जना हुन्छभने त्यो आत्मिक सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जना कला भइहाल्छ । त्यसैले (सहजानुभूति अभिव्यञ्जना-कला) यसै सूत्रले क्रोचेको कलात्मक दर्शनलाई ढाकिदिएको अनुभव हुन्छ । क्रोचेको कला–सिद्धान्तको चिनारी पाउन सबभन्दा पहिले सहजानुभूतिकै सम्बन्धमा क्रोचेको अभिमत थाहा पाउन आवश्यक हुन्छ,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

किनभने यही सहजानुभूति नै अभिव्यञ्जना हो अनि अभिव्यञ्जना नै कला हो ।

एक अध्यात्मवादी दार्शनिकका रूपमा क्रोचे सत्यको एउटै केन्द्र स्वीकार गर्छन्— आत्मा । सत्य वा यथार्थका दुई रूप र दुई केन्द्र छन् भन्ने चिन्तक–विचारकहरूसँग क्रोचे असहमत छन् । उनका विचारमा बाह्य जगत्मा होइन, आत्मा वा मनमै सत्यको केन्द्र छ । हो, आत्मा वा मनले आन्तरिक र बाह्यका रूपमा भेद गर्न सक्छ परन्तु यो आफ्नै सुविधाको निम्ति आत्माले निर्मित गरेको रेखा मात्रै हो । अनि यही आत्माको सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हाम्रो प्रसङ्ग हो ।

क्रोचेलाई अनुसरण गर्दा हाम्रो विवेचना आत्मिक प्रक्रिया वा मानसिक क्रियाको निरूपणतिर लम्कन्छ । तर सहजानुभूतिको विवेचना क्रोचे दुई प्रकारले गर्छन् । ती दुई प्रकारहरू हुन् नकारात्मक र सकारात्मक । अर्थात् सहजानुभूति वा सहज ज्ञान के होइन र के हो भन्ने कुरा उनी प्रस्तुत गर्छन् ।

सर्वप्रथम हामी पनि नकारात्मक रूपले तार्किक ज्ञानका पृष्ठभूमिमा सहजानुभूति वा सहज ज्ञानको चर्चा गर्न सक्छौं । सहजानुभूति वा सहज ज्ञान तार्किक ज्ञानभन्दा भिन्न छ भन्दै तार्किक ज्ञानका स्वरूपका प्रकाशमा सहजानुभूतिको स्वरूप कसरी क्रोचे स्पष्ट गर्छन् भन्ने कुरा बताइसकिएको छ । बुद्धिग्राह्य, सार्वजनिक र मान्यतात्मक तार्किक ज्ञान हुन्छभने सहजानुभूति वा सहज ज्ञान कल्पनाप्राप्य, वैयक्तिक र विम्बात्मक हुन्छ भन्ने कुरा सम्झेपछि सहजानुभूतिको स्वरूप केही मात्रामा स्पस्ट हुन्छ ।

क्रोचे दोस्रो नकारात्मक प्रयोग गर्छन्, प्रत्यक्ष ज्ञानभन्दा पनि सहज ज्ञान भिन्न छ । प्रत्यक्ष ज्ञानको अर्थ हो वस्तुलाई आफ्नै आँखाले, प्रत्यक्ष र यथार्थ रूपमा जान्नु । हो, जुन कुराको प्रत्यक्ष ज्ञान हुन्छ त्यो पनि सहजानुभूति हो तर सहजानुभूति त्यत्ति मात्र होइन, त्यसभन्दा पर पनि हुन्छ । अर्थात् कुनै क्षण र देशमा जति प्रत्यक्ष छ त्यसभन्दा परोक्षको ज्ञान पनि सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हो । भनूं, हाम्रो मस्तिष्क वा मनमा त्यस क्षण र देशमा प्रत्यक्ष नभएका वस्तुहरूको ज्ञान पनि आउँछ र हामी त्यस अप्रत्यक्ष वस्तुको पनि सहजानुभूति वा सहज ज्ञान गर्न सक्छौं । अतीतको प्रत्यक्ष ज्ञान वर्तमानमा अपरोक्ष भएर पनि सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हुन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सक्छ । त्यसैले सहजानुभूतिका निम्ति प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष अथवा यथार्थ र अयथार्थको सीमा रहँदैन ।

यसै सिलसिलामा तेस्रो नकारात्मकता के हो भने हाम्रा कल्पना वा स्वप्निलताका आधारमा सहजानुभूतिमा सम्भवी वा असम्भवी वस्तुहरूको पनि ज्ञान सम्मिलित छ । क्रोचे यस प्रसङ्गलाई बाल–हृदयको सहजानुभूति-द्वारा स्पष्ट पार्न चाहन्छन् । बालकका निम्नि यथार्थ र अयथार्थ वा सम्भवी–असम्भवी वस्तुको सीमा–भेद रहँदैन । इतिहास र दन्त्यकथा बालकका निम्ति उत्तिकै सत्य हुन्छन् । मोटामोटी रूपमा सहजानुभूति शिशुको अनुभूति-प्रकृतिसँग मिल्दो–जुल्दो पनि छ ।

यसै सन्दर्भमा चौथो नकारात्मकताका रूपमा क्रोचे देश र कालको प्रश्न पनि उठाउँछन् । सहजानुभूतिमा दिक्–काल वा स्थान र समयको सहबोध वा पृथक्‌बोध आवश्यक छैन । सहजानुभूतिमा दिक्‌कालको सहबोध वा पृथक्–बोध पनि हुन सक्छ तर दिक्–कालको बोध पटक्कै नहुन पनि सक्छ । जस्तै आकाशको रङ्ग, भावनाको रङ्ग, पीडाको आवाज, इच्छाको प्रयत्न आदि सहजानुभूतिमा दिक्कालको कुनै प्रयोजन छैन । त्यसैले सहजानु-भूतिमा दिक्‌कालको स्वतन्त्र सत्ता हुँदैन, दिक्काल आए पनि सहजानुभूतिमै अन्तर्भूत भएर आउँछन् तार्किक ज्ञान झैं । जस्तै कुनै कथा, सङ्गीत वा कवितामा तल्लीन पाठक दिक्कालबोधवाट मुक्त पनि रहन्छ ।

क्रोचे यी नकारात्मक चर्चापछि मानसिक क्रिया वा आत्मिक प्रक्रियातिर सकारात्मक चर्चाका निम्ति फर्किन्छन् । आत्मिक गतिविधिमा सबभन्दा तल्लो स्तरमा सम्वेदनहरू रहन्छन् । यिनै सम्वेदनहरू सहजानु-भूतिका श्रृङ्खलामा वस्तुहरू हुन् । परन्तु सहजानुभूति भन्नु क्रोचेका दृष्टिमा वस्तु नभएर रूप हो, मूर्तता हो, बिम्बात्मकता हो अथवा आकार–ग्रहण हो । हामीभित्र कता-कता अवचेतनमा डुले झैं गरिरहने हलचलहरूकै नाम सम्वेदन हो भने मनमा यी सम्वेदनहरूको आभास जस्तो मात्र अनुभव हुन्छ परन्तु यिनीहरू असङ्गगठित, अरूपायित, अमूर्त र आकृति–विहीन हुन्छन् । यस्तै सम्वेदन वा आवेग नै सहज ज्ञानका प्राथमिक आधार भए पनि यिनीहरूकै शुद्ध सङ्कलन चाँहि क्रोचेको सहजानुभूति वा सहज ज्ञान होइन । वस्तु (आवेग वा सम्वेदन) जीवनको प्रत्येक क्षण हो । यही वस्तुलाई त्यसका पूर्ण रूपमा देख्नु वा साक्षात्कार गर्नु नै सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भनाइको मतलब के होभने सहजानुभूतिमा वस्तुका अस्पष्टता र अमूर्तता समाप्त हुन्छन् अनि आत्मामा त्यो वस्तु आफ्नो पूर्ण स्वरूपमा झल्कन्छ। यसलाई सम्वेदनहरूको सङ्कलन नभनेर रूपान्तर वा संश्लेषण भन्न सकिन्छ। यसरी वस्तुको सहज ज्ञान वा सहजानुभूति भएपछि सम्वेदनावस्थाका हलचल र उकुसमुकुस शान्त हुन्छन् र त्यसको फलस्वरूप क्रोचे 'कलालाई मानसिक विशदतादायक सम्झन्छन्।

कसरी सहजानुभूति वा सहज ज्ञान हुनुको अर्थ हो आत्मा वा मनमा वस्तुको अभिव्यन्जना हुनु। यही अभिव्यन्जना क्रोचेका दृष्टिमा कला हो।

क्रोचे रहस्यवादी–अध्यात्मवादी दार्शनिक भएकाले उनको सहजानुभूति एक प्रकारको त्यो समाधि वा साक्षात्कार जस्तै अनुभव हुन्छ जहाँ वस्तु आफ्नो पूर्णतामा देखा पर्छ वा अभिव्यक्त हुन्छ। यसै क्रममा उनले गरेको 'आन्तरिक प्रकाश' सम्बन्धी उल्लेखको सम्झना आउँछ। वस्तुको रूपायनका क्रममा एउटा आन्तरिक प्रकाशको अनुभूति हुन्छ यदि सहज ज्ञान वा सहजानुभूति हुनु छभने।

यसरी हेर्दा प्रत्येक आत्मामा सहजानुभूति वा अभिव्यन्जना सम्भव हुँदा सबै व्यक्ति कलाकार हुने सम्भावना देखिन्छ। तर क्रोचे भन्दछन्— 'कलाकार ती सबै वस्तुहरूलाई देख्छ जसको केही अनुभव वा अलिकति झलक मात्र हामी पाउँछौं परन्तु त्यसको पूर्ण दर्शन गर्न सक्तैनौं; त्यसैले कलाकार कलाकार हुन्छ।', यस कथनको कस्तो तात्पर्य निक्लन्छ भने हामी सम्वेदनावस्थामा नै रहन्छौं, कलाकार चाहिँ सहजानुभूति गर्छ अनि अभिव्यन्जना प्राप्त गर्छ। त्यसैले क्रोचे के कुरा साँचो ठान्छन्भने हामीमध्ये प्रत्येक व्यक्तिभित्र कवि, मूर्तिकार, सङ्गीतकार, चित्रकार वा गद्यकारको थोरै अंश विद्यमान रहन्छ; परन्तु यी कलाकारहरूका तुलनामा हामीमा यो अंश कति थोरै रहेछ भन्ने कुरा स्वतः स्पष्ट छ। वस्तुतः सहजानुभूतिको सिद्धान्तवाट कलाकार र हाम्रा वीच विजातीय अनुभूति नभएर सजातीय अनुभूतिको त्यस्तो सम्बन्ध रहन्छ जसले गर्दा ऐच्छिक बाह्य प्रकाशनका क्रममा कलाको सम्प्रेषणको प्रश्न सजिलै समाहित हुन्छ।

सहजानुभूति वा अभिव्यन्जनावादको अर्को उपलब्धि कलाको एकत्व वा अखण्डताको स्थापना हो। क्रोचेको यो मूलभूत कला वा सहजानुभूति-अभिव्यन्जनाको कला एकै प्रकारको हुन्छ। यसमा ललितकलाका शाखा–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रशाखाहरू छुट्टिएका हुँदैनन्, अरु प्रत्येक ललित–कलाका विधाहरूको विभेद उत्पन्न नै भएको हुँदैन । जब कला ऐच्छिक वाह्य प्रकाशनका निम्ति पाइला टेक्न खोज्छ, त्यतिखेर माध्यमको प्रश्न उठ्छ अनि ललितकला माध्यम-अनुसार विविध शाखातिर प्रवृत्त हुन्छ ।

क्रोचे भन्दछन्— 'कला रूप हो, रूपका अतिरिक्त केही पनि होइन ।' रूपायन आत्मिक क्रिया हो, वस्तु सम्वेदन मात्र हो । फिल्टरेसन गरेको वा परिशोधित पानी जस्तै हो कला । उही पानी तर परिशोधनपछि पर्याप्त भिन्न भएझैं यही सम्वेदन सहज ज्ञान वा अभिव्यञ्जनापछि पूरै अर्कै प्रतीत हुन्छ । तर एक सहजानुभूतिभन्दा अर्को सहजानुभूतिको भिन्नता वस्तुकै आधारमा हुन्छ, किनभने रूप त उस्तै त हुन्छ । पुराना र नयाँ परम्परामा मानसिक प्रक्रियाभित्र प्रभाव, सम्वेदन, भाव, आवेग, सम्वेग, अनुभूति आदि नामहरू उपलब्ध छन्, परन्तु क्रोचे यी कुनैलाई पनि सहजानुभूति ठान्दैनन् । क्रोचेका दृष्टिमा यी सबै सम्वेदनकै स्तरमा छन् । जब सहजानुभूति हुन्छ त्यतिखेर यिनीहरूको अस्तित्व रहँदैन, किनभने क्रोचेका दृष्टिमा यिनीहरू आत्मतत्त्वका दृष्टिले रित्ता छन् ।

संक्षेपमा यसरी क्रोचेका सहजानुभूति सम्बन्धी मान्यतालाई प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । सहजानुभूति भयो कि अभिव्यञ्ना भइहाल्ने र अभिव्यञ्जना हुनु नै कला भएकोले सहजानुभूति र अभिव्यञ्नालाई कुनै विशेषण वा विशेष सीमाभित्र स्वीकार्नेहरूसँग क्रोचे असहमत छन् । क्रोचेका सहजानुभूतिको स्थापनासम्बन्धी टिप्पणीका कतिपय बुँदामा असहमत हुन सकिन्छ अनि पूरै अन्तस्करणकेन्द्री यस कलासिद्धान्तलाई अस्वीकार गर्न सकिन्छ परन्तु यस विवादास्पद स्थापनाका बीचबाटै पनि क्रोचेले कलाको मर्म छुने कतिपय किरणरेखा प्रस्तुत गरेको कुरालाई भने नमान्न गाह्रै पर्छ । जे होस्, सहजानुभूति अभिव्यञ्जना हो— ठीक सहजानुभुति, न घटी न बढी । अभिव्यञ्जना कला हो, ठीक अभिव्यञ्जना । यिनै हुन् क्रोचेका मूलभूत बुँदाहरू ! तर यी दुबै सहजानुभूति र अभिव्यञ्जना आत्मिक वा मानसिक हुन् भन्ने कुरा बिर्सनु हुन्न । यही क्रोचेको विलक्षणता हो ।

(घ) कलाको बाह्य प्रकटीकरणका सम्बन्धमा क्रोचेका धारणा

सहज ज्ञान, अभिव्यञ्जना र कलाका सम्बन्धमा क्रोचेको मत प्रस्तुत गरिसकिएको छ । आत्मा वा अन्तर्मनको सहज ज्ञान नै क्रोचेको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दृष्टिमा अभिव्यञ्जना र कला हो भन्ने कुराको प्रतिपादन गर्दा क्रोचेको कला असम्प्रेषणीय, नितान्त वैयक्तिक र मौन अन्तरात्मिक हुन गएको कुरा स्पष्टै हुन्छ । निश्चय नै कलाको मूलभूमि यही आत्मिक वा मानसिक प्रक्रिया हो तर यो कला हाम्रा निम्ति उपयोगिताहीन छ, कला र कलाकारका निम्ति जतिसुकै महामामय भए पनि । हामी त त्यही नृत्य, गायन, चित्र र साहित्यसँग परिचित छौं जसलाई हामी ग्रहण गर्छौं र जुन हाम्रा निम्ति सम्प्रेषणीय रहन्छ । कलाको बाह्य-प्रकाशनका सम्बन्धमा बोल्दा क्रोचे त्यस अन्तरात्मिक कलाको मुलुकबाट निक्लन्छन् र हाम्रा कलातिर फर्कन्छन् ।

हो, क्रोचे कलाको यस बाह्य प्रकटीकरण वा बाह्यीकरणलाई खास महत्त्व दिँदैनन् । यद्यपि हाम्रा दृष्टिमा यही बाह्यकरणप्राप्त कला नै कला हो, तर क्रोचेका निम्ति चाहिँ यसको महत्त्व गौण मात्र छ । क्रोचेका विचारमा कलाकारले आफ्नो त्यस सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जनालाई बाह्य रूप दिन र नदिन पनि सक्छ । त्यसैले बाह्य कला (हाम्रा चित्र, गायन, नृत्य, साहित्य आदि) क्रोचेका निम्ति ऐच्छिक उपज मात्रै हुन् । एक प्रकारले सोच्ने होभने कलाकार उसका मानस-विम्ब वा अभिव्यञ्जनामध्ये सबैलाई नभएर केहीलाई मात्र बाह्य रूपमा व्यक्त गर्छ र क्रोचे ठीकै कुरा गर्छन् जस्तो प्रतीत हुन्छ । अर्को दृष्टिले सोच्दा पनि सन्तोषको सास फेर्न सकिन्छ— आखिर आध्यात्मवादी वा सहजानुभूतिलाई नै कला ठान्ने क्रोचे आन्तरिक मुलुकबाट गौण महत्त्व नै दिँदै भए पनि हाम्रो कलातिर उन्मुख हुन्छन् ।

मूलभूत कलालाई क्रोचे अपरिहार्य ठान्छन्— चाहेर प्राप्त नहुने, नचाहेर पनि प्राप्त हुने । सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जना यस्तो अपरिहार्य भए तापनि कलाको बाह्यकरणचाहिं उनका दृष्टिमा ऐच्छिक कुरा मात्रै हो । यसै सन्दर्भमा उनी 'जाग्रत् इच्छा' को चर्चा गर्छन् । आफ्नो सहजानुभूति वा अभिव्यजनालाई नष्ट हुन नदिने चाहना र इच्छाकै नाम जाग्रत इच्छा हो । तर कलाकारको यो जाग्रत इच्छा मात्र पर्याप्त छैन, त्यसका साथमा तीव्रता र द्रुतगामिता पनि आवश्यक छन्, अरु त्यसका प्राप्तिका निम्ति सहज-सचेत ठामो प्रयास पनि भइरहनुपर्छ । यही इच्छा र यसै प्रयासको संयोगबाट कलाकारले अभिव्यञ्जना वा सहजानुभूतिको पुनर्निर्माण प्रारम्भ गर्छ अनि त्यो आत्मिक कला बाहिरी कलामा परिणत हुन सक्छ । भनूँ,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जसलाई सहजानुभूति भनिन्छ मानस–पटको त्यस रेखाङ्कनले यसरी नै पुनर्निर्माण प्राप्त गर्छ। परन्तु सबै सहजानुभूतिको बाहिरी प्रकटन हुन सक्तैन। एउटा कुरा गरौं— के हामी हाम्रा सबै अनुभूति र विचारको घोषणा गरी हिंड्छौं त ?

यस कलात्मक पुन: निर्माण वा बाह्यकरणका निम्ति किन कलाकार प्रवृत्त हुन्छ ? त्यस सहजानुभूतिलाई संप्रेषित गर्ने र सुरक्षित राख्ने अभिप्राय नै त्यो कारण हो। साथसाथै त्यस सहजानुभूतिका सम्झना र त्यसबाट प्राप्त हुने उद्दीपन चिरस्थायी रहुन् भनेर पनि कलाकार आत्मिक कलाको पुनर्निर्माणतिर प्रवृत्त हुन्छ। परन्तु सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जनाको त्यो क्षण बितिसकेको हुन्छ। यसको फलस्वरूप कलाकार त्यसैलाई आधार बनाए पनि अरू धेरै कुराबाट पनि अब प्रभावित हुन्छ। तर मूलभूत (आत्मिक) कलाको कुनै शिल्प–पद्धति हुँदैन। भनाइको अर्थ सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जनामा शिल्पको कुरै उठ्तैन। केवल पुनर्निर्माणका क्रममा माध्यमको प्रश्न उठ्छ अनि शिल्प–पद्धतिको कुरा आउँछ। किनभने मूलभूत कला वा सहजानुभूति त एकै प्रकारको हुन्छ; चित्रकार, नर्तकी वा कविको पनि सहजानुभूति उही हो। जब यी कवि, चित्रकार, नृत्यकार र मूर्तिकार-हरू बाहिर सहजानुभूतिको प्रकटन गर्न तम्सन्छन्, त्यतिखेर मात्रै शिल्प पद्धति आवश्यक हुन जान्छ। त्यसैले कलात्मक पुनर्निर्माणमा त्यही सहजानुभूति यथावत् नआई त्यसमा थप–घट हुन जान्छ र सहजानुभूतिको झलक मात्रै शायद त्यहाँ रहन जान्छ।

क्रोचे आत्मिक कलालाई नै मूलभूत कला मान्ने विद्वान् भएकाले उनका दृष्टिमा कलाको नयाँ शैली र शिल्प भन्नु बेकारको कुरा हो, वास्तवमा नयाँ भन्नु अभिव्यञ्जना वा सहजानुभूति नै त हो। अतएव कलाको वर्गीकरण र साहित्यको विधासम्बन्धी चर्चासँग क्रोचे एकदमै अप्रसन्न देखा पर्छन्। शिल्प–शैलीसम्बन्धी नियम, सिद्धान्त र शास्त्रहरूलाई उनी बेकारका कुरा ठान्दछन्। यसै सन्दर्भमा एक भाषाबाट अर्को भाषामा कलाकृतिको अनुवाद हुनै सक्तैन भन्ने उनी मान्दछन् र यसरी अनुवाद गर्दा अनुवादकका केही आफ्नै कुरा थपिने र मूल कुरा छोडिने तथ्य उनी तेर्स्याउँछन्।

विनम्रतापूर्वक क्रोचे के भन्न चाहन्छन् भने कलाको विधान र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वर्गीकरण प्रस्तुत गर्ने सारा किताब जलाइदिए पनि कुनै नोक्सान छैन। क्रोचेका यी धारणाहरूबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने उनी कलाका अखण्डतामा विश्वास गर्छन् र कलालाई शिल्पगत उपलब्धि ठान्नेहरूप्रति उनले देखाएका आक्रोशहरूको तात्पर्य बुझ्न सकिन्छ। कलालाई क्लासिकल, रोमाण्टिक, यथार्थवादी आदि वर्गमा बाँडेको क्रोचे पटक्कै हेर्न सक्दैनन्। निष्कर्षमा उनी बोल्छन्— 'सम्पूर्ण कलात्मक सिद्धान्त र शैलीहरू कलाका नभएर कलाको पुनर्निमाणिकै मात्र हुन्।" पुनर्निर्माणका क्रममा चाहिँ सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जनाको हूलबाट केही सहजानुभूतिलाई मात्र छान्नुपर्छ अनि हाम्रो आत्माका सम्पूर्ण अभिव्यञ्जना बाहिर आउन सक्तैनन् जसले गर्दा पुनर्निर्माता कलाकारलाई शिल्प–पद्धतिको सहयोग आवश्यक हुन्छ। परन्तु मूलभूत कलाचाहिँ शिल्प र वर्गीकरणका पञ्जाबाट पूर्णतः उन्मुक्त छ भन्ने क्रोचे ठान्दछन्।

आत्माका क्रियाहरूलाई क्रोचेले सैद्धान्तिक र व्यावहारिक नाउँ दिएर दुई वर्गमा बाँडेको कुरा अब सम्झिनुपर्छ। व्यावहारिक क्रियाका पनि दुई भेदहरू क्रोचेले देखाएका छन्— (१) आर्थिक (उपयोगी) र (२) नैतिक (आचारगत)। क्रोचे आत्माको सहजानुभूति वा मूलभूत कलालाई उपयोगिता र नैतिकता जस्ता सम्पूर्ण व्यावहारिक मूल्यहरूदेखि पूरै स्वतन्त्र ठान्छन्। अर्थात् कला कलाका रूपमा सम्पूर्ण नैतिक–व्यावहारिक मूल्यदेखि स्वायत्त छ। उन्नाईसौं शताब्दीका अन्त्यतिर थालिएको 'कला कलाको लागि' भन्ने कलावाद क्रोचेको यसै धारणाबाट हुर्किएको हो।

परन्तु जब कलाकार सहजानुभूति वा कलाको बाह्यकरण वा पुनर्निर्माण गर्छ, त्यतिखेर चाहिँ त्यो कला यस जगत्का मूल्यहरूदेखि स्वतन्त्र रहन सक्तैन। यही क्रोचेको मत हो। अर्थात् जब सम्प्रेपणीय रूपमा बाह्य कला जन्मन्छ, त्यसले भौतिक जगत्–जीवनका उपयोगिता र नैतिकताका नियमहरूलाई स्वीकार्नै पर्छ। किनभने कलाकारले यस नैतिकता, अर्थतन्त्र र राजनीतिका लोकमा पाइला टेक्नासाथ आत्मिक कलाको स्वातन्त्र्य उसलाई उपलब्ध हुन सक्तैन। अरू बाह्य कलाको नियमन गर्ने राज्यको अधिकारसँग पनि क्रोचे सहमति जनाउँछन्। उनका विचारअनुसार बाह्य रूपमा आउनासाथ कलाले धेरै कुराको ध्यान राख्नुपर्छ— छनौट, अभिरुचि, नैतिकता, शैक्षिक साध्य, लोकप्रियता आदि।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(ङ) उपसंहार

उपसंहारमा केही कुरा भन्नु बाँकी छ । यदि क्रोचेले आत्मिक कला (सहजानुभूति) कै मात्र प्रतिपादन गरेका भए हामी उनलाई रहस्यवादी र असामयिक प्रलापकार भनिदिन्थ्यौं होला । तैपनि कलाकारको मानसिकताको यत्तिको साहसी उहापोह केही होइन भन्न कठिनै पर्थ्यो होला । जब क्रोचे आत्मिक अभिव्यञ्जनाको कलालाई मूलभूत मान्दै भए पनि बाह्य कलालाई पनि स्वीकार्छन्, मतभेद केवल 'मूलभूत र गौण' मै मात्र केन्द्रित हुन्छ । यस परिस्थितिमा कलाको आन्तरिक बीजभूमि सहजानुभूतिलाई मूलभूत मानिदिएकोमा क्रोचेलाई आक्षेपको पानी–सिरनु लगाइरहनुको कुनै अर्थ देखिन्न । जे होस्, परम्परा र लोक–प्रचलनको पर्वाह नगरेर उत्तेजनाजनक रूपमै भए पनि र आध्यात्मिक पारामै भए पनि कलाकारको अन्तस्करणको सर्वेक्षण गर्दै त्यहीं मूलभूत कलाको साक्षात्कार गरेकोमा क्रोचे आक्षेपभन्दा स्यावासीका अधिकारी छन् भन्ने अनुभव हुन्छ । हो, क्रोचे विवादास्पद रहेका छन् र रहने पनि छन् तर कलाको अन्तर्लोकको आविष्कार गर्ने साहसी कोलम्वसका रूपमा उनको अतिवाद सहिदिन सकिन्छ र उनको साहसी घोषणाको स्वागत गर्न सकिन्छ । यो स्वागत निश्चय नै निराशङ्क रूपमा चाहिँ हुनेछैन । तर क्रोचेको आध्यात्मिक–आन्तरिक अति–आग्रह नपत्याएरै पनि उनका खोजवाट विस्मित र लाभान्वित पनि हुन सकिन्छ ।

क्रोचेको अभिव्यञ्जनावाद साहित्य सिद्धान्तको नयाँ सिंहद्वारका रूपमा सशक्त रहेको हो । त्यसैले निकै उत्तरवर्ती सौन्दर्यशास्त्रीहरू क्रोचेवाट प्रेरित रहेका छन् । क्रोचेका उत्तरवर्ती परम्परामा देखा पर्ने कलिङ्गवूड कलालाई चोखो कल्पना ठान्छन् अनि क्यारिट चाहिं आवेगको अभिव्यञ्जना स्वीकार्छन् भने विल्डनकार चाहिं सौन्दर्यका धारणामा असुन्दरतालाई पनि एक मानक ठान्दछन् र सौन्दर्यको केही मात्रा असुन्दरतामा पनि रहनुपर्छ भन्दछन् । तर क्रोचे–परम्पराका खास प्रतिनिधि कलिङ्गवूड र क्यारिट चाहिं सौन्दर्यमा विल्डनकारले ठाने जस्तै मात्रा–निर्धारण सम्भव देख्दैनन् ।

क्रोचेकै अभिव्यञ्जानावादकै व्याख्याका सन्दर्भमा क्यारिट भन्न खोज्छन्— 'चोखो आवेग नै अभिव्यञ्जना हो र संवेग नै यसको प्रभाव हो' । 'सौन्दर्यशास्त्रको परिचय' (१९४८) मा क्यारिटले आफ्ना धारणाको अझ परिमार्जित रूप देखाउन खोजेका छन् । उनको भनाइ छ— "सुन्दर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुहरू उत्तेजक हुन्छन् र आफ्ना तात्पर्य वा अर्थले गर्दा हामीलाई मुग्ध–आनन्दित पार्दछन् ।" शुद्ध अप्रतिनिधित्वात्मक वा अवस्तुगत रूपमै उनी उच्चतम सौन्दर्य स्वीकार्छन् । उनका दृष्टिमा अभिव्यञ्जना भन्नु प्रतीक, उद्दीपन वा संप्रेषणभन्दा भिन्न कुरा हो । कलिङ्गवूड पनि वस्तु र विम्बलाई कलाका बाह्य तत्त्व मात्र ठान्दछन् ।

सामान्यत: अभिव्यञ्जनाभन्दा हामी जे बुझ्छौं, त्यही नै क्यारिट र कलिङ्गवूडद्वारा चर्चित अभिव्यञ्जना होइन बरु यो अभिव्यञ्जना क्रोचेकै जस्तो कुनै विलक्षण–रहस्यमय आन्तरिक तत्त्व देखापर्छ । क्रोचेले कलाको बाह्यीकरण प्रस्तुत गरेकै क्यारिट पनि अभिव्यञ्जनामा निजार्थ र परार्थका रूपमा दुई भेद प्रस्तुत गर्छन् । हामीले ठान्ने गरेको कला क्यारिटका विचारमा परार्थ अभिव्यञ्जना मात्रै हो ।

तर यस प्रसङ्गमा डे सेलिन कोर्टको टिप्पणी निकै सशक्त छ— 'आफ्ना अनुभूतिको उपयुक्त अभिव्यञ्जनाका निम्ति कवि जुन सङ्घर्ष गर्छ त्यसैबाट नै अनुभूतिले आफ्नो वास्तविक मूल्य प्राप्त गर्छ, निजार्थ अभिव्यञ्जनाले पनि सार्थकता पाउँछ ।' भनूँ, क्रोचेको मूलभूत कला वा आत्मिक अभिव्यञ्जना अनि क्यारिटका निजार्थ अभिव्यञ्जना हाम्रा (पाठक, दर्शक वा श्रोताका) निम्ति महत्त्वपूर्ण छैनन्, सम्भवत: बाह्यकरण (क्रोचेको) वा परार्थ अभिव्यञ्जना (क्यारिटको) नभई सहजानुभूति वा निजार्थ अभिव्यञ्जना कविकै निम्ति पनि वास्तविक मूल्य राख्तैनन् ।

तैपनि कलाको बीजभूमि वा कलाकारको सृजनात्मक मानसिकताका अध्ययनका दृष्टिले चाहिं क्रोचेको 'अभिव्यञ्जना' जस्तै कलिङ्गवूडको 'चोखो कल्पना' र अरु क्यारिटको 'निजार्थ अभिव्यञ्जना' प्रशस्त उपयोगी देखा पर्छ। अभिव्यञ्जनालाई 'निजार्थ' र 'परार्थ' भनी दुई आनामा बाँड्दै क्यारिटले क्रोचेको मान्यतालाई अरु स्पष्टतातिर उन्मुख तुल्याएको अनुभव हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ४ : परिच्छेद ५

कलावाद

१. पृष्ठभूमि र प्रवर्तन

'कला कलाको लागि' भन्नेहरू र 'कला जीवनका लागि' भन्नेहरूमा गहिरो मतभेद देखिन्छ। सामान्य सोचाइमा कला जीवन निरपेक्ष हुन सक्तैन। मानव-जीवनकै प्रयोजनका निम्ति नभए कला केका लागि त भन्ने प्रश्न सहजै उठ्छ। तर 'कला जीवनका लागि' भन्नेहरू जीवनको अर्थ नीतिवाद अँगाल्नु भन्ठान्छन्। प्लेटो, अर्नोल्ड, रस्किन र टलस्ट्वायका सन्दर्भमा हेर्दा कला कुनै वैचारिकताको र नैतिक आदर्शको परिपोषक हुनुपर्छ र नहुनुको अर्थ सौन्दर्यतत्त्व जति उच्च भए पनि कलाकृति कमजोर ठहरिन्छ। यदि 'कला जीवनको लागि' एक अतिवाद होभने कला जीवन-मुखी नभएर 'कलाकै लागि' हो भन्नेहरू पनि अतिवादका अर्को ध्रुवमा देखा पर्छन्। यस कलावादमा नीतिवाददेखिको असन्तोष नै पृष्ठभूमिका रूपमा रहेको छ। सत् र असत्का रूढ सङ्कीर्णता अथवा असल-खराबका संकुचित आग्रहका सीमादेखि मुक्त भएर कलावादीहरू कला नीतिका निम्ति होइन कलाकै लागि हो भन्ठान्छन्। अर्थात् कलाकृति आह्लादकता वा रमणीयताकै सौन्दर्यात्मक उपलब्धिबाट कृतार्थ हुन्छ अनि त्यस आह्लादका रमणीयता र सौन्दर्यका विरुद्ध वा अतिरिक्त बुँदामा दगुर्ने नीतिवादी मूल्याङ्कनबाट साहित्य-मूल्यलाई नाप्न सकिन्न। तर कलावाद पनि जीवनदेखि पूरै सम्बन्ध-विच्छेद गर्दै स्वशासित, स्वतः पूर्ण अनि आन्तरिक मूल्यमै केन्द्रित कला-जगत्को परिकल्पना गरेर नीतिवाद अस्तै अर्को अतिवाद हुन पुग्छ। यस कलावादी सम्प्रदायमा पेटर, वाइल्ड, ह्विसलर र ब्राडलेका सशक्त हस्ताक्षरहरू देखा पर्छन्। यिनको कलावादी तर्क र विचार-प्रक्रियामा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहिं साना–ठूला अन्तर अवश्यै छन् । अझ उन्नाईसौं शताब्दीका जर्मन सौन्दर्यशास्त्रीहरू र विशेषतः क्रोचेको प्रभावले पनि यस कलावादलाई जागरित गरेको अनुभव हुन्छ । नीतिवादको उग्रतावाट आत्तिएको वेला सौन्दर्यतत्त्व वा सौन्दर्यानुभूतिको सत्ताको दार्शनिक स्थापनाको जर्मनेली चर्चा सुन्दा कलावादले जन्म लिनु अस्वाभाविक देखिन्न ।

अट्ठारौं शताब्दीको अन्तिम चरण र उन्नाईसौं शताब्दीका प्रथम चरणमा जर्मन रोमाण्टिक अभियान र यसका अनुगामीहरूले प्रारम्भ गरेका कवितासम्बन्धी धारणाहरू पछि गएर आचारशास्त्र र राजनीतिशास्त्रका चापमा पर्न पुगे र उन्नाईसौं शताब्दीका मध्याह्नीमा तीन प्रकारका 'नैतिक, सामाजिक र यथार्थवादी' साहित्य–धारणा देखा पर्न गए । शेली र कर्लाइलको विज्ञानविरोधी भावुक नीतिवाद र अर्नोल्डको मानवीय आदर्शवादी नीतिवाद अनि जर्मनी, रूस र फ्रान्सका सामाजिक–यथार्थवादी आग्रहका रूपमा यी धारणा हुर्कन लागे । नीतिवाद, सामाजिकतावाद र यथार्थवादमा अन्तर्निहित औपदेशिकतासँग विद्रोहका रूपमा कविताको स्वत्व र स्वाधिकारको पुनः स्थापनाका निम्ति उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणतिर सोच्न थालियो । कलावाद यही प्रारम्भ हो । कलावादको खास भनाइ के हो ? कविता वा कला यी औपदेशिकतादेखि अलग्गै रहन सक्छ र यसको स्वतन्त्र सत्ता छ, यसको आफ्नै आन्तरिक मूल्य छ जसलाई यसका आफ्नै आराधकहरू प्राप्त र ग्रहण गर्न सक्छन् अनि यसलाई आचारशास्त्र (नीतिशास्त्र र राजनीतिदेखि अलग्गै राख्न सकिन्छ । पाश्चात्य सैद्धान्तिक समालोचनाका इतिहासकार बिसेट र ब्रूकका दृष्टिमा कलावादको वास्तविक पृष्ठभूमि र परिचय यही हो ।

प्राचीन कालमा पनि ग्रीस र रोममा शिक्षण वा मनोरञ्जनलाई उद्देश्य स्वीकार गर्दै कवितालाई नीतिनिरपेक्ष मनःप्रसादनको विकल्प दिइएको थियो । युरोपेली पुनर्जागरण–कालमा पनि क्लासिकल सिद्धान्तको पुनर्मूल्याङ्कनका क्रममा मानसिक आह्लादलाई बढता महत्त्व प्रदान गरिएको पाइन्छ । अठ्ठारौं शताब्दीमा पनि औपदेशिताबाट फुत्कँदै लेबनाइज र लकका मनोवैज्ञानिक स्थापनाका प्रभावमा ऐन्द्रियिक वा भावात्मक आनन्दतिर साहित्य विवेचकहरूको दृष्टि यदा–कदा पुगिरहेको भेटिन्छ । अझ आस्वाद, क्रम र सङ्गतिको परिपूर्ण सौन्दर्य जस्तो कुराको चर्चा पनि यस युगमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

थालिएका छन् । इङ्गल्याण्डका साथै फ्रान्स र जर्मनीमा पनि सौन्दर्यशास्त्री-हरू निस्कन थाल्छन् । मूलतः जर्मन आत्मवादी दार्शनिक काण्टले 'क्रिटिक अफ् जजमेण्ट' द्वारा यी सम्पूर्ण प्रवृत्तिहरूलाई समन्वित पार्दै विशुद्ध सौन्दर्य सत्ताको प्रबल दार्शनिक स्थापना गरेका हुन् । जर्मनीका यी आत्मवादी वा आदर्शवादी समालोचकहरूले पौराणिकतावादी र प्रतीकवादी सिद्धान्तका सन्दर्भमा औपदेशिकतावादको स्थापनाका साथै कलावादको पृष्ठभूमि पनि बनाइरहेको अनुभव हुन्छ; किनभने जर्मन मान्यताबाट कलावाद र नीतिवाद वा औपदेशिकता दुबैतिर जान सकिने स्थिति थियो । कलाका स्वसत्ता र औपदेशिक दायित्वको दुवै हाँगातिर दृष्टि दिंदै यी आदर्शवादी जर्मन समालोचकहरू कलाको परिचर्चा गर्दथे र आदर्शवादलाई सुदृढ बनाउँदै थिए । यसै सिलसिलामा शिलरका शिष्य हेनरी क्राव रबिन्सनले १८०४ तिरै काण्टको सौन्दर्य–शास्त्रको विकास–प्रक्रिया अन्तर्गत छलफल हुँदा कला कलाकै लागि हो र यसको अर्को प्रयोजन छैन भनेको कुरा उल्लिखित रूपमा प्राप्त छ । लगभग १८१३–१४ तिर फ्रान्समा काण्टीय सौन्दर्य–शास्त्रका प्रवेश र परिचर्चा हुन थाल्छन् । अस्पष्ट र सरलीकृत रूपमा नै भए पनि जर्मन सौन्दर्यशास्त्र, काण्टको सौन्दर्यशास्त्र, स्वतन्त्रता, असं-लग्नता, विशुद्ध कला, विशुद्ध सौन्दर्य र 'कला कलाका लागि' जस्ता शब्द वा शब्दसमूहहरू यतिखेर प्रचलित हुन थाल्छन् । १८३२ मा गोटिए उपयोगितावादी र प्रयोजनवादीहरूप्रति व्यंग्य गर्दै आफ्नो पुस्तकको भूमिका लेख्छन्— 'के उद्देश्य यस पुस्तकले पूरा गर्छ ? यसले सुन्दर हुने उद्देश्य पूरा गर्छ ।' उनको १८४७ को एक लेखमा भर्खरै स्थापित तथा सामान्य स्वीकृति प्राप्त गरेको शब्दावलीका रूपमा 'कला कलाका लागि' देखा पर्छ ।

विम्सेट र ब्रूक के ठान्छन्भने कलावाद सौन्दर्यशास्त्र र 'कला कलाकै लागि' का रूपमा मात्र विकसित भएको होइन, लगभग वातावरण-गत रूपमा पनि यसको विकृत जटिल किसिमको विकास भइरहेको पाइन्छ । अमेरिकी कलाकार एड्गर एलेन पोको साहित्यिक धारणा जब विकसित हुन्छ, उनमा काण्टको प्रभाव पर्न जान्छ । बुद्धि र नैतिक चेतनाका बीचमा रुचिलाई राख्तै उनले आफ्नो १८५० को 'काव्य–सिद्धान्त' (मृत्युपछि प्रकाशित) मा दिव्य वा उदात्त सौन्दर्यको परिकल्पमा गरेको पाइन्छ । उनका विचारमा सौन्दर्य गुण होइन एउटा प्रभाव हो । सौन्दर्यको ध्यानको फल-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वरूप अनुभूत हुने 'आत्माको विशुद्ध र तीव्र उदात्तीकरण' नै यो प्रभाव हो। तर पोको यस उदात्त सौन्दर्यले आवेग र अनीतिवादलाई चाहिं अस्वीकार गर्छ ।

अनौठो ढंगले फ्रेन्च कवि र साहित्य–विवेचक बादलेयर अमेरिकी पोबाट प्रभावित हुन्छन् र उनको तारीफ गर्छन् । बादलेयर कलावादी वा नीतिवादी हुन् भन्ने कुरा स्पष्ट भन्न अप्ठ्यारो पर्छ । उनी कलावाद अस्वीकार गर्छन् तर नीतिवादलाई पनि सर्वांशमा स्वीकार गर्दैनन् । सुन्दरसम्बन्धी भ्रान्त धारणा नैतिकतासम्बन्धी भ्रान्त धारणाबाट जन्मन्छन् भन्दै उनी कलालाई जादूगरी ठान्छन् । कलावाद एकाङ्गी छ भन्ने उनको धारणा छ । बादलेयरले चाहेको नैतिकता चाहिं कलाले स्वतः प्राप्त गर्छ, बाहिरबाट थप्नुपर्दैन ।

भनाइको तात्पर्य के हो भने पो र बादलेयर दिव्य सौन्दर्य वा जादूमय कलामा विश्वास गर्छन् तापनि कलावादको नीतिवादविरोधी धाराको पनि विरोध गर्छन् । हो, बादलेयर उग्र नीतिवादका विपरीत कलाको स्वस्थ–सहज नीतिवादका पक्षमा छन्, तैपनि नीतिवाद रहिरहन्छ । हो, उनी कलावादको विरोध गर्छन् तर जादूमय कला–नगरीको आराधना उनमा रहिरहन्छ । निश्चय नै नीतिवादी अतिक्रमणबाट मुक्त कला उनी चाहन्छन् तर कलावाद होइन, नीतिवादको विरोधै–विरोध पनि होइन । फ्रान्सेली साहित्यकार फ्लुबर्ट पनि यथार्थवादसँग कलावादलाई मिलाउन खोज्छन् ।

बादलेयरपछि मूलतः इङ्गल्याण्डतिरै कलावादी अभियान बसाइँ सरेको अनुभव हुन्छ । 'स्कुटिनी' पत्रिकामा एफ्. आर. लेभिस भन्दछन्— 'इङ्गल्याण्डमा कलावाद अकस्मात् आएको होइन; किट्स्, टेनिसन र रोसेटि हुँदै यसको सूक्ष्म स्वरूप विकसित भएको अनुभव हुन्छ र माथ्यू अर्नोल्ड पनि यस प्रवृत्तिसँग सचेत देखा पर्छन् ।" १८७९ मा म्याथ्यू अर्नोल्ड 'वर्डस्वर्थसम्बन्धी भूमिका' लेख्तै यस प्रवृत्तिको सङ्केत दिन्छन् । नैतिकताबाट उम्कने प्रवृत्ति जीवनबाटै पलायन हो भन्दै इङ्गल्याण्डमा देखिने यस स्थितिको सांकेतिक निन्दा उनी गर्छन् । स्विनबर्नको 'कविता र गाथा' को पाठ र प्रकाशनका क्रममा (१८६६) मध्यमवर्गीय नैतिकतादेखि कवितालाई मुक्त गर्ने प्रबल चेष्टा भेटिन्छ । यसपछिका तीन दशकमा पेटर, ह्विसलर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र वाइल्डले प्रखरतासाथ यस अभियानको सञ्चालन गरेका हुन् । ह्विसलरले रस्किनको उग्र नीतिवादको कटु आलोचना गरेबापत कानूनी कार्यवाही भोग्नुपर्‍यो । १८९१ मा 'अभिप्राय' शीर्षक अन्तर्गत सङ्कलित निबन्धहरूको माध्यमबाट वाइल्ड कलावादका सबभन्दा प्रखर प्रतिपादक बन्न गएको देखिन्छ ।

२. पेटर, ह्विसलर र वाइल्डका कलावादी मान्यता।

कलावादीहरूका निम्ति नैतिक आग्रह सम्पूर्णः अस्वीकार्य छ। उनीहरूका दृष्टिमा सौन्दर्य नै जीवनको मूल तत्त्व हो । त्यस जमानामा यस सौन्दर्यलाई आन्तरिक र बाह्य जीवन (वेषभूषा) मा समेत ढाल्ने प्रयोग प्रचलित हुन्छ, कलाकृतिमा मात्र होइन । वाइल्डका विचारमा सौन्दर्य प्रतीकहरूको पनि प्रतीक हो र सौन्दर्यले सबै कुरा उद्घाटित गर्छ, किनभने यसले कुनै कुरा उदघाटन गर्दैन । ह्विसलरका भनाइमा कला आफ्नै परिष्कारमा संलग्न हुन्छ, शिक्षा र उपदेश दिने यसको आकाङ्क्षा छैन ।

कला कलाको लागि' को सौन्दर्य चीसो दर्शन वा प्लेटोवाद होइन । उत्तेजना र आवेगका ताता मनोधारासँग यसको केन्द्रीय सम्बन्ध छ । पेटरका भनाइमा कला अनुभूतिको फल होइन, कलामा अनुभूति आफैं साध्य हो । वाइल्ड पनि भन्दछन्— 'आवेग आवेगकै निम्ति', यही कलाको उद्देश्य हो ।

सौन्दर्य र नीतिका बीचमा जसरी रस्किन नीति छान्छन्, त्यसरी नै यी कलावादीहरू सौन्दर्य छान्छन् । सुन्दर भए पनि उपयोगी वस्तु कला-क्षेत्रभित्र पर्दैन भनी वाइल्ड भन्दछन् । उनी कलालाई नैतिकता–निस्पृह ठान्छन् । बिसेट र ब्रूकका दृष्टिमा नीतिवादी रस्किन र कलावादी वाइल्ड–ह्विसलर–पेटर एक वा अर्को अतिवाद बोकिरहेका छन् । वास्तवमा कलावाद पूरापूर नीतिनिरपेक्ष र उपदेशविरुद्ध विशुद्ध सौन्दर्यका पक्षमा देखिन्छ ।

कलावाद विषय–वस्तुका दृष्टिले पनि आफ्नै किसिमले सोच्छ । अवश्यै कलावादका पूर्ववर्ती एडगर एलेन पो र बादलेयरका पनि विचित्र धारणा छन् अनि परदेशीय र विलक्षण अस्वस्थ र असुन्दर अनि स्वर्णिम र कृत्रिमप्रतिको अनुराग यी दुईमा पनि छ; परन्तु कलावादीहरू चाहिं १९ सौं शताब्दीको सामाजिक–याथार्थिक मध्यमवर्गीय सन्दर्भबाट फुत्केर अप्सरा–रङ्गी संसार सिर्जन्छन् । कलाकारको एकाकिता, निरुद्देश्यता र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

असामाजिकताको द्योतन गर्न यिनीहरू रहस्यमय हुन चाहन्छन् । यस प्रकारको रहस्यमय 'विच्छिन्नना र ध्यानमग्नता' सामाजिक–नैतिक सन्दर्भसँगको विच्छेदको अभिव्यक्ति हो । जर्नन रहस्यवादी सोफेन हावर (विस्मृत-दिस्मृत) पनि यस प्रसङ्गमा लोकप्रिय भएर विउँझन्छन् । यसरी कलावाद रहस्यवादतिर ढल्कँदै साहित्य र चित्रकला मा (व्हिसलरद्वारा) पर्याप्त प्रयोग हुन थाल्छ । साहित्यिक समालोचनाको इतिहासमा अब अर्को नयाँ अध्याय थपिन्छ । कलावाद नीतिवाद–विरोधी प्रस्तुत अभियानका रूपमा रहस्यवादतिर पनि उन्मुख हुन थाल्छ ।

पछि–पछि गएर शिल्प वा रूपपक्षले पनि कलावादमा विशेष महत्त्व प्राप्त गर्न थाल्छ । वाइल्डको भनाइमा शिल्प नै सबथोक हो, यही नै जीवनको रहस्य हो । त्यसैले उनी परामर्श दिन्छन्— 'शिल्पको पूजा गर्न थाल, कलाको सम्पूर्ण रहस्य स्वतः उद्घाटित हुन्छ ।' रूपपक्षको तात्पर्य कहीं शिल्पकारिता बनेको छ, कहीं छन्द–विधान । अर्कोतिर कवितालाई सङ्गीत र दृश्यकला (चित्र) सँग निकटता तथा तादात्म्य दिने चेष्टा पनि कलावाद अन्तर्गत नै हुर्किएको छ । फ्रान्सेली प्रतीकवादको इतिहासलाई पनि यस धारणाले प्रभावित पारेको छ । त्यस बखतका फ्रान्सेली साहित्यकार भिक्टर ह्यूगो र गोटियर पनि दृश्यकला र साहित्यका बीचमा सामीप्य चाहन्छन् । यसरी सङ्गीत र दृश्य कलासँग साहित्यको निकाटताको अनुभव गर्दै रूपक्षतिर ढल्कँदो वातावरणमा पेटर पनि शब्द–शब्दमा र शब्दावली–शब्दावलीमा परिष्कृत सामर्थ्य र चमक मन पराउँछन्, रूपप्रति उनको विशेष झुकाउ छ । यसरी कलावाद रूपपरक पनि बन्न जान्छ ।

कलावाद नीतिवादका विरुद्ध र कलाकारिताका पक्षमा मात्र विकसित भएको छैन । सामाजिक निरुद्देश्यता वा विच्छिन्नता मात्रै पनि यसको दृष्टि होइन । कलावाद प्रकृतवाद र यथार्थवादका विरुद्ध सचेत आक्रोश पनि हो । उक्त प्रकृतवाद र यथार्थवादहरूमा कला प्रकृतिप्रति ईमानदार हुनुपर्छ, यथार्थप्रति निष्ठावान् हुनुपर्छ । यस्तै अर्नोल्डका नीतिसापेक्ष आदर्शवादमा कला जीवनको समालोचना वा परिष्कार प्रति सचेष्ट हुनुपर्छ भन्ने धारणा पाइन्छ । क्रमशः निष्ठापूर्ण यथार्थता वा प्रकृति र यथार्थको परिष्काराङ्काक्षी आदर्शका धारणा यथार्थवादीहरू र आदर्शवादी अर्नोल्डका सम्प्रदायमा प्रचलित छन् । यदि प्रतीकवादी बादलेयर प्रकृति वा यथार्थको पर्याप्तता स्वीकार्दैनन् अनि परिष्कृतिका क्रूर आग्रहमा पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विश्वास गर्दैनन् भने कलावादी ह्विसलरका विचारमा पनि प्रकृति परिपूर्ण, ठीक र परिष्कृत छैन। त्यसैले ह्विसलरका दृष्टिमा यथार्थवादिता कलाको आदर्श हुन सक्तैन, किन भने प्रकृतिभन्दा बरु कला नै बढी परिष्कृत र परिपूर्ण हुन्छ। त्यस्तै यदि यथार्थको संशोधन र परिमार्जन गर्नु सम्भव छ भन्ने धारणा आदर्शवादमा अन्तर्निहित छ भने कलावादी अस्कर वाइल्ड पनि 'मिथ्याको ह्रास' (१८८९) भन्ने सम्वादमा यी दुवै यथार्थवादी र आदर्शवादी धारणाको चर्चा चाहिं गर्छन्, परन्तु उनका भनाइअनुसार जति हामी कलाको अध्ययन गर्छौं, त्यति प्रकृति (मानवीय र वाह्य) मा अपरिष्कृति, एकनासेपन, असङ्गति र अपरिपक्वता देखा पर्छन् अनि यदि यस प्रकृतिमाथि नियन्त्रण, नियमन र संशोधन गर्ने दायित्व कलाले लिने हो भने कला विकृत हुन्छ र सौन्दर्य हराउँछ। यसै सन्दर्भमा उनी यथार्थवादको विफलता औंल्याउँछन् र आदर्शवाद पनि अस्वीकार गर्छन्। कलावादको विचार के हो ? प्रकृति वा यथार्थ अपरिष्कृत भएकाले यथार्थवाद अस्वीकार्य हुन्छ र बरु प्रकृति वा यथार्थले नै कलाको परिष्कृत यथार्थको अनुसरण गर्नुपर्छ भने प्रकृति (यथार्थ) को परिष्कार कलाद्वारा गर्न खोज्दा कला विकृत हुने हुँदा आदर्शवाद अस्वीकार्य छ।

बिसेट र ब्रूक समालोचनासम्न्धी कलावादी धारणालाई तीन बुंदामा प्रस्तुत गर्छन् (यस सन्दर्भमा चाहिं प्रभाववादी समालोचना पनि कलावादकै अङ्ग झैं प्रतीत हुन्छ)। (१) पेटरका भनाइमा समालोचक हुन सौन्दर्यद्वारा प्रभावित हुने संवेदनशीलता आवश्यक छ। वाइल्डका विचारमा सौन्दर्यग्राही स्वभाव समालोचक हुनका निम्ति प्रथम आवश्यकता हो। पनि (२) सौन्दर्यका प्रभावप्रति कलाकार नै सचेत हुन सक्छ भनी ह्विसलर भन्दछन्। अर्थात् कलाकार नै समालोचक बन्न सक्छ, अरू व्यक्ति होइन। (३) अस्कर वाइल्ड भन्दछन्— 'असल समालोचक कलाकार नै हो।'

यो कलावादी समालोचना–पद्धति प्रभावात्मक (कुनै कृति पढी मनमा उठेका प्रतिक्रिया प्रकट गर्नु) समालोचना–प्रक्रिया हो। वास्तवमा फ्रेडरिक स्लेगेलदेखि नै यस धारणाको जन्म भएको हो। अनातोले फ्रान्स पनि के भन्छन्भने स्पष्टतासाथ भन्दा समालोचकले भन्नुपर्छ — 'उ शेक्सपीयर र रेसिनका सन्दर्भमा आफैंलाई व्यक्त गर्न गइरहेछ। टर्नरका सम्बन्धमा रस्किन जे भन्छन् त्यो टर्नरका बारेमा सही हुन वा नहुन पनि सक्छ तर रस्किनकै भनाइका रूपमा पनि त्यो महत्त्वपूर्ण बन्छ।' अस्कर वाइल्डको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस तर्कले कलावादी र प्रभाववादी दुवै समालोचनाको स्वरूप राम्ररी प्रस्तुत गरेको छ ।

नीतिवादी म्याथ्यू अर्नोल्ड के भन्छन्भने समालोचनाले युग चेतनाको निर्माण गर्छ। कलावादीहरू पनि समालोचनालाई प्रभाववादी रूपमा स्वीकार गर्दै स्वतन्त्र वैचारिक कलाका रूपमा यसलाई महत्त्व दिन्छन् । म्याथ्यू अर्नोल्डका अनुसार प्रकृतिले कलाको अनुकरण गर्नुपर्छ अर्थात् प्रकृति (यथार्थ) असङ्गतिपूर्ण भएकाले कलाको परिष्कृतिद्वारा प्रकृतिले प्रेरित–प्रभावित हुनुपर्छ । त्यस्तै कलाले पनि समालोचनाको अनुसरण गर्नुपर्छ भन्ने विचार नीतिवादी अर्नोल्डले पेश गरेका छन्। यसरी समालोचनाबाट कला र कलाबाट यथार्थ वा प्रकृत जीवन प्रभावित हुन्छ भनी अर्नोल्ड भन्छन्; त्यसरी नै कलावादीहरू पनि एउटा कला (जुन कला हो) अर्को कला समालोचनाद्वारा प्रभावित हुन्छ भन्ठान्छन् । रमाइलो कुरा के छभने यसरी पाश्चात्य समालोचना सिद्धान्तका इतिहासकार विंसेट र ब्रूक परस्पर–विरोधी नीतिवादी अर्नोल्ड र कलावादीहरूलाई एकै विन्दुमा भेट भएझैं अनुभव गर्छन् । वास्तवमा नीतिवादी अर्नोल्ड र कलावादी (सौन्दर्यवादी) हरू उनै गुरुहरूका चेलाहरू हुन्— शिलिङ्ग र श्लेगेल । कला र समालोचनालाई निरपेक्ष स्वीकार्दै यी दुवै (नीतिवाद र कलावाद) हिंडेका छन्; फरक चाहिँ यत्ति हो— एउटा नीतिवादी छ, अर्को सौन्दर्यवादी । यिनीहरूका केही प्रवृत्ति भने समान छन् । दुबैका दृष्टिमा यथार्थ अपर्याप्त छ र कला परिपूर्ण छ अनि समालोचना कलानिरपेक्ष हुन सक्छ । वस्तुतः आदर्शवादका असीमतामा घोर विरोधीहरू पनि भेट हुन सक्छन् । नीतिवादी अर्नोल्ड र कलावादीहरूमा यो (भेटको) संयोग घटित भएको ब्रूक र विंसेट देख्छन् ।

कलावादीहरूमध्ये पेटर सबभन्दा स्वस्थ र संयत देखा पर्छन् । चाहेर वा नचाहेर भए पनि पेटर स्वीकार छर्छन्— 'महत्तम कलामा मानवताको आत्मा रहन्छ ।' स्कट जेम्स पनि कलावादको प्रवृत्ति देखाउँदै भन्छन्— 'अब कला दास होइन, स्वामी बन्छ ।' सम्भवतः रस्किनको मतमा कला स्वामी नभएर नीतिवादको दास ठानियो ! कलावादीहरूको संघर्षको मूल बुँदा के हो ? स्कट–जेम्सका दृष्टिमा आनन्द वा तृप्ति नै कलाको एक मात्र साध्य हो, कलाले दुई मालिक स्वीकार्न सक्तैन । स्कट जेम्सले सङ्केत गरेको कलाको खास मालिक आनन्द हो, इन्कारेको अर्को

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मालिक नीति हो । यसरी यी नीतिवादका सन्दर्भमा हेर्दा कलावादमा सशक्तता छ तर तीन बुँदामा कलावादीहरू लड्खडाएका छन् । पहिलो बुंदा के हो ? कला जुनसुकै प्रकारको किन नहोस्, यसको जरा जीवनमा वा यथार्थमा कहीं–न–कहीं हुन्छ भन्ने तथ्य इन्कार गर्नु नै त्यो पहिलो बुंदा हो । दोस्रो बुँदा के हो ? कलाकारका सौन्दर्यानुभूतिका सामग्री र प्रक्रिया विशिष्ट–विलक्षण हुन्छन् भन्नु दोस्रो बुँदा हो । तेस्रो बुँदा चाहिं सजातीयता र मात्राका दृष्टिले जीवनका अन्य सामान्य अनुभूतिभन्दा कलाका अनुभूति भिन्नै हुन्छन् भन्नु हो । यी कुरा सामान्य विवेक र र आधुनिक मनोविज्ञानको विपरीत हुन गएका छन् ।

जे होस्, पेटर कलावादलाई चरमतातिर लैजाँदा पर्न आउने खतरासँग सतर्क छन् तर उनका सहधर्मीहरू उग्रतामा गइरहेको अनुभव हुन्छ । पेटर यस खतरासँग सचेत मात्र होइनन्, महत्तम कलालाई मानवीय चरित्र र मूल्य पनि दिन्छन् । मानवताका बृहत् रूपरेखामा कलाको स्थान पनि उनी देख्छन् । त्यसैले पेटर कलावादका प्रवक्ता भएर पनि जीवन–सापेक्षता स्वीकार्दै आधा–आधा जस्ता देखिन्छन् । कलावादका प्रबल खण्डनकर्ता रिचर्डस्ले पनि पेटरलाई न नीतिवादी न कलावादीकै रूपमा तोकेर देखाउन पाएका छन् । यसको अर्थ कलावादका विकासमा पेटरको भूमिका कम छ भनेको होइन; आफ्नै तर्क–क्रममा पेटर उग्र बन्न हिच्किचाउँछन् र मानवीय सन्दर्भ स्वीकार्दछन् भन्ने देखाउनु मात्र हो । कलावादको नीतिविरोधी, यथार्थवाद विरोधी, आदर्शवाद विरोधी, रहस्यवादी र रूपवादी चरम आक्रोश निश्चय नै ह्विसलरमा भेटिन्छ अनि वाइल्डमा गहिरिन्छ ।

३. ब्राडलेको कलावाद

बीसौं शताब्दीका प्रारम्भ–कालमा ए. सी. ब्राडले कविताको एक प्रकारले आदर्शवादी व्याख्या प्रस्तुत गर्दै देखा पर्छन् । अझ यसै सन्दर्भमा के भन्न सकिन्छ भने कलावादका अन्तिम र सर्वाधिक सशक्त प्रवक्ता ए. सी. ब्राडले हुन् । 'शेक्सपियरका दुःखान्तक' जस्तो अमर समालोचना–कृतिका स्रष्टा ब्राडले साहित्य–मान्यताका दृष्टिले पेटर, ह्विसलर र वाइल्डकै सम्प्रदायका हुन् तर उनको मान्यता 'काव्य काव्यका लागि' का रूपमा प्रसिद्ध छ । यस शब्दावलीले 'कला कलाको लागि' को सम्झना गराउँछ भन्ने कुरा उनी स्वयम् व्यक्त गर्छन् । उनी के भन्न चाहन्छन् भने कवितालाई हामीले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यसै रूपमा हेर्नुपर्छ जुन यसको वस्तुस्थिति हो। अतएव कलाकै वा साहित्यकै तात्पर्यमा ब्राडलेको काव्य काव्यका लागि' वा 'कविता कविताका लागि' भन्ने सूत्र उपस्थित हुन्छ।

उनका समकालीन मनोवैज्ञानिक समालोचक रिचर्डस् भने कलावाद मन पराउँदैनन्। उनमा नीतिवाद वा उपयोगितावाद मनोवैज्ञानिक आधार लिएर प्रकट हुन्छ। रिचर्डस् ब्राडलेको 'काव्य काव्यका लागि' सिद्धान्तलाई आफ्नो आक्रमण–केन्द्र बनाउँछन् र यसै खण्डनबाट कलावाद खण्डित भएको ठान्दछन्। यसबाट के तात्पर्य निक्लन्छ भने ब्राडले कलावादका प्रखर–प्रबल प्रवक्ता हुन्। एउटा ठूलो अभियानलाई आत्मसात् गरेर त्यसलाई श्रृङ्खलित–स्वस्थ स्वरूप दिन सक्नु ब्राडलेको महत्ता हो। ब्राडलेका स्थापना सर्वथा नवीन छैनन्, तर परिष्कृत–सन्तुलित छन् अनि क्रमबद्ध छन्।

उनको पहिलो स्थापना हो— काव्यानुभूति आफैमा आफ्नो साध्य हो, आफ्नै कारणले ग्रहणीय छ र यसको आन्तरिक मूल्य छ। दोस्रो स्थापनामा उनी बहिरङ्ग र अन्तरङ्ग (आन्तरिक) मूल्यको चर्चा गर्दै आन्तरिक गुण वा मूल्यलाई नै काव्यको वास्तविक मूल्य ठह्र्याउँछन्। बहिरङ्ग मूल्य के हो ? अर्नोल्डले मानेजस्तै सांस्कृतिक समुत्थान अथवा रस्किनले चाहे जस्तै धार्मिक पुष्टि काव्यले दिन सक्छ अर्थात् काव्यबाट शिक्षा र उपदेश प्राप्त हुन सक्छ, वासनाको परिष्कारका साथै मङ्गलमय प्रयोजनलाई बल प्राप्त हुन अथवा यश र धनको लाभका साथै अन्तरात्मा निर्विकार बन्न सक्छ। यी हुन् काव्यका बहिरङ्ग मूल्यहरू। साहित्य वा काव्यका प्रयोजनका दृष्टिले यिनीहरूको महत्त्व हुन सक्छ। यी आधारमा पनि काव्यको प्रतिष्ठा हुन्छ भने ठीकै छ तर केवल यिनै मूल्यका आधारमा काव्य–मूल्य निर्धारित हुन सक्तैन भन्ने ब्राडले ठान्दछन्। वास्तवमा काव्य–मूल्य त परितोषप्रद कल्पनात्मक अनुभूति नै हो र यो मूल्य आन्तरिक नै हुन सक्छ भन्ने ब्राडलेको मान्यता छ। ब्राडलेको भनाइको तात्पर्य के हो भने कुनै काव्य–कृति पढ्दा जुन आन्तरिक अनुभूति हुन्छ त्यसैबाट त्यसको महत्ता निर्धारित हुन्छ।

ब्राडलेको अर्को स्थापनाअनुसार काव्य–सृजनाका प्रक्रियामा कविले र पठन–कालमा पाठकले बाह्य मूल्यतिर दृष्टि दिंदा काव्य–मूल्यको ह्रास हुन सक्छ। काव्यको स्वभाव वस्तु–जगत्को अंश–रूप वा प्रतिकृति हुनु

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

होइन, वरु यो त आफैंमा एउटा निरपेक्ष, सम्पूर्ण र स्वायत्त जगत् हुन्छ। त्यसैले यस काव्य–जगत्मा अधिकार प्राप्त गर्न यसमै प्रवेश गर्नुपर्छ, यसका नियमको पालना गर्नुपर्छ अनि वस्तु–जगतमा हामी जुन विश्वास, लक्ष्य वा प्रयोजन अनि विशिष्ट स्थितिद्वारा बाँधिएका हुन्छौं; तिनीहरूको उपेक्षा यस वखत गर्नुपर्छ।

कलावादका सन्दर्भबाट र नीतिवादी आग्रहबाट यी स्थापनामा भ्रान्ति आउन सक्ने आशंका गर्दै ब्राडलेले सम्भावित भ्रान्तिको निराकरणको प्रयास पनि गरेका छन्।

कलावाद अन्तर्गत गलत परिणाम निक्लन सक्छन्। कला मानव जीवनको सर्वोच्च–सम्पूर्ण साध्य हो भन्नु र कला आफैं आफ्नै साध्य हो भन्नुमा ब्राडले फरक देखाउँछन्। उनको सूत्र 'काव्य काव्यको लागि' 'कला कलाको लागि' मान्यता जस्तै हो, तर उनी कलालाई मानवताको साध्य ठान्दैनन्। साथै ब्राडलेको सूत्रले बाह्य जीवनमा कलाको के स्थान छ भन्ने प्रश्नको चर्चा गर्दैन र विभिन्न नैतिक प्रश्नहरूको उत्तर खोज्दैन। ब्राडले काव्य र मानवहितमा अन्तर देख्दैनन्, काव्य पनि मानवहितकै एक प्रकार हो। मानव हितका आन्तरिक र बाह्य मूल्यमध्ये उनी पहिलोलाई काव्यको वास्तविक मूल्य स्वीकार्छन् र दोस्रो मूल्यसँग उनको वैमनस्य छैन तर कुनै कृति उत्कृष्ट र निष्कृष्ट बन्नुमा दोस्रो मूल्य होइन पहिल्यै मूल्यलाई उनी आधार मान्छन्।

के ब्राडले जीवन र कलाका बीचमा सम्बन्ध विच्छेद–चाहन्छन् ? उनी भन्छन्— 'जीवन र काव्मा पर्याप्त सम्बन्ध छ तर यो सम्बन्ध प्रच्छन्न रहन्छ।' यी दुई समानधर्मी हुन् तर कला केवल बाह्य यथार्थ होइन, यथार्थको प्रतिकृति मात्र पनि होइन। तैपनि जीवन बाह्य दृष्टिले जुन रूपमा प्राप्त हुन्छ, त्यसभन्दा अर्कै रूपमा कलामा प्रस्तुत हुन्छ। कला र जीवनका बीचमा सम्बन्ध छ तर सीधा होइन, प्रच्छन्न। 'प्रच्छन्न' सम्बन्ध भन्नु भन्दा अझ अन्तर्धारा वा अन्तर्भूमि सम्बन्ध छ भन्दा ब्राडलेको आशय ज्यादा स्पष्ट हुन्छ।

ब्राडले आफ्नो सूत्रलाई केवल रूपवाद वा शिल्पवाद ठान्दैनन्। विषयवस्तु र शिल्पको विभेदको भुमरीबाट बच्ने सल्लाह उनी दिन्छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविताका आन्तरिक मूल्यमा यी दुवै एकै एकाइ हुन्छन् र विभेद-बुद्धि काव्यानुभूतिमा सम्भव हुँदैन ।

यसरी के स्पष्ट हुन्छ भने ब्राडले कलावादका आक्रोश, उत्तेजना र अतिक्रमणबाट मुक्त हुँदै स्वस्थ-संयत कलावादको स्थापना गर्छन् । उनको यो स्थापना 'कवितासम्बन्धी अक्सफोर्ड-व्याख्यान' मा प्रतिपादित छ ।

ब्राडलेका स्थापनामाथि रिचर्डस्को आक्रमण प्रथमतः काव्यका बाह्य मूल्यका अस्वीकृतिसंग सम्बन्धित छ । रिचर्डस्का विचारमा धर्म, संस्कृति, उपदेश, मनोवासनको परिष्कार र सद्उद्देश्यको प्रचार जस्ता कुराले पनि काव्यानुभूतिका उत्कृष्टता-निष्कृष्टताका निर्धारणमा प्रत्यक्ष सम्बन्ध राख्छन् । उदाहरणार्थ बाइबल, स्विफ्ट, दांते, बाइरन र भोल्टायर महत्त्व-हीन हुन जान्छन् कलाको वास्तविक मूल्य बाह्यमूल मूल्य होइन भन्ने हो भने । ब्राडलेका स्थापनाप्रति अर्को के आपत्ति रिचर्डस् देखाउँछन् भने आन्तरिक रूपमा काव्य- मूल्य-निर्धारण सम्भव छैन । मानव जीवनका विशाल रूपरेखामै मात्र काव्य-मूल्य-निर्धारण सम्भव छ; अन्यथा मूल्य के हो भन्ने कुरा नै स्पष्ट हुन सक्तैन । यहाँ रिचर्डस् उपयोगितावादद्वारा प्रभावित छन् । रिचर्डस्का मूल्य-सिद्धान्तमा आन्तरिक-बाह्यविभेद असम्भव कुरा हो । मूलभूत रूपमा रिचर्डस् कला र जीवनका बीचमा सम्बन्ध-विच्छेदबाट ब्राडलेप्रति असन्तुष्ट छन्, ब्राडलेले गरेको प्रच्छन्न सम्बन्धका स्वीकारबाट पनि रिचर्डस् सन्तुष्ट हुन सक्तैनन् । रिचर्डस् के भन्न चाहन्छन् भने काव्य-अनुभूति वास्तविक जीवनका अनुभूतिभन्दा विजातीय नभएर सजातीय हुन् । हो, मात्रा र स्तरको अन्तर छ अथवा काव्यानुभूति जीवनका अनुभूतिहरूको सूक्ष्म र सुव्यवस्थित संगठन अवश्यै हो; तर विजातीय चाहिँ होइन ।

ब्राडले जुन बाह्य मूल्यलाई काव्य-मूल्याङ्कनमा विशेष महत्त्व दिँदैनन्, रिचर्डस्को समालोचना-सिद्धान्त भने मनोवैज्ञानिक बल देखाएर र अझ समाज-शास्त्रीय अनि नीतिशास्त्रीय तागती समेत खाएर त्यस बाह्य मूल्यको समर्थन गर्दछ । विज्ञान रिचर्डस्को आधार हो, काव्य-मर्म-सँगको घनिष्ठता ब्राडलेको आधार हो । ब्राडलेका स्थापना बिक्षाउँदैनन्, कलावादका उग्रता मेटेर सन्तुलित-संयत कलावादी दृष्टि ब्राडलेले पाएका छन् । ब्राडलेका टिप्पणी सुन्दा हृदय विश्वास गर्छ । रिचर्डस् चाहिं यस युगमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रचलित मनोवैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय र आचारशास्त्रीय उपयोगितावादका सन्दर्भमा ब्राडलेको खण्डन गर्छन् । यस खण्डनमा पनि हाम्रो बुद्धि विश्वास गर्छ । ब्राडले--रिचर्डस्का बीचको टक्कर कलासम्बन्धी हाम्रा सम्भाव्य धारणाहरूको टक्कर हो । जुन मतभेद देखापरेको छ, त्यो सूक्ष्मतमका साथै अत्यन्त मौलिक छ । हाम्रा वैयक्तिक रुचि–अरुचिकै आधारमा मात्रै सायद अन्तिम निर्णय गर्न सकिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद १

इलियटका समालोचनात्मक धारणा

(क) टमस ष्टर्न इलियट: प्रेरणा, पृष्ठभूमि तथा प्रतिक्रिया

१. इलियटका आदर्श समालोचक:डे गौरमण्ट

टमस ष्टर्न इलियटलाई निर्वैयक्तिक कलाका पक्षधरका रूपमा पर्याप्त ख्याति प्राप्त भएको छ । पाश्चात्य समालोचना–सिद्धान्तका इतिहासकार विसेट र ब्रूक मूलत: इलियटलाई यसै सन्दर्भमा हेर्छन् । इलियटले आफूलाई राजनीतिमा राजतन्त्रवादी, धर्ममा रोमन क्याथोलिक र साहित्यमा क्लासिकल घोषणा गरेका हुन्। इलियटले क्लासिकल प्रवृत्तिको अङ्गीकार गर्नु विशेष हलचल मच्चाउने कुरा समेत सावित भएको हो । जसअन्तर्गत वादलेयर र मलार्मे जस्ता कविहरू पर्छन् त्यो फ्रान्सेली प्रतीकवाद रोमाण्टिक प्रवृत्तिकै दोस्रो तरङ्ग वा नवरूप ठानिन्छभने त्यस प्रतीकवादबाट गम्भीर रूपले प्रभावित इलियट कसरी क्लासिसिष्ट हुन गए ? यही बुँदाले गर्दा इलियटले आफूलाई क्लासिकल घोषित गर्दा विस्मय र हलचलको अवस्था सिर्जियो ।

भिक्टोरिया युगका इङ्गल्याण्डका नीतिपरक समालोचक माथ्यू अर्नोल्डको क्लासिकल आग्रह स्पष्टै छ भने इलियट त्यसैका शृङ्खलामा पनि देखा पर्छन् । इलियट अर्नोल्डका साथै हर्वर्ड विश्वविद्यालयका आफ्ना नवमानववादी गुरु बबिट अनि अर्का नवमानववादी पाल इलमर मोरलाई आदर गर्दा गर्दै पनि 'अपरिष्कृत समालोचकहरू' भन्ने निवन्धमा यिनीहरूमा अपरिष्कृति देख्छन् । त्यस निवन्धमा बबिट र मोर नैतिकतामा ज्यादा आस्था राख्छन् र अर्नोल्डको अपेक्षित विकास भएन भन्ने दृष्टिकोण इलियटले पेश गरेका छन् र यसै आधारमा तिनीहरूमा अपरिष्कृति अनुभव गरेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् । 'परिष्कृत समालोचक' भन्ने निबन्धमा चाहिं उनी नैतिकतावादका विकल्पका-रूपमा प्रभाववादलाई पनि स्वीकार्न सक्तैनन् । यस सन्दर्भमा के उल्लेखनीय छ भने 'साहित्यमा प्रतीकवादी आन्दोलन' का सुप्रसिद्ध लेखक अर्थर साइमन जस्ता समालोचक साहित्यिक कृति पढ्दा आफूले प्राप्त गरेको प्रभावका अभिव्यक्तिका रूपमा समालोचनालाई स्वीकार गर्छन् र इलियट चाहिं यस प्रभाववादलाई पनि समालोचनाको वास्तविक रूप मान्न तयार छैनन् । साइमनको समालोचनालाई इलियट समालोचनाभन्दा साइमन्सको आफ्नै गद्य-अभिव्यक्ति ठान्दछन् । यसरी अपरिष्कृत समालोचक-हरूका बारेमा पूर्व-चर्चा गर्दै फ्रान्सेली प्रतीकवादी कवि-समालोचक रेमि डे गौरमेण्टको एक अभिव्यक्तिको आधार लिई समालोचकले आफूमा परेका प्रभाव-अनुभूतिहरूलाई नियमका रूपमा प्रकट गर्छ भन्ने निष्कर्ष इलियट पेश गर्छन् । समालोचकका अनुभूतिहरू स्वभावतः आत्मगत र वैयक्तिक हुने भए पनि तिनीहरूलाई नियमबद्ध रूपमा पेश गर्दा वस्तुपरकतातिर जानै पर्छ भन्ने मान्यता बसाल्दै इलियट अरिष्टोटललाई यसै प्रवृत्तिका 'प्रथम प्रयोक्ता' ठान्छन् र आधुनिक समालोचकहरूमा गौरमण्टलाई अरिस्टोटल-चेतना आत्मसात गर्ने परिष्कृत समालोचक मान्दछन् । यिनै गौरमण्ट नै इलियटका आदर्श समालोचक हुन् ।

२. इलियटका मित्र एज्रा पाउण्डको सहमति

इलियट मात्र होइन, उनका मित्र र सहभागी बिम्ववादी कवि एज्रा पाउण्ड पनि भन्छन्— 'डे गोरमण्टले हाम्रो युगको तयारी गरे, उनी-भन्दा अगि असीम अन्धकार मात्रै छ । हो' डे गौरमण्टले पनि प्रतीकवादीका रूपमा साहित्यिक यात्रा थालेका हुन्, तर उनलाई एज्रा पाउण्ड 'अठारौं शताब्दीको उज्यालो' को प्रत्यावर्तक ठान्दछन् । यस पृष्ठभूमिले के स्पष्ट पार्छ भने इलियट क्लासिकल र वस्तुपरक समालोचनाका पक्षमा छन् अनि डे गौरमण्ट उनका परिष्कृत समालोचकका आदर्श हुन् र प्रेरणा केन्द्र पनि हुन् ।

एज्रा पाउण्डले १९१२ ई० मा बिम्बवादको अभियान चलाएका थिए । टी० ई० ह्युम पनि त्यतिखेर एज्रा पाउण्डका प्रबल समर्थक थिए । ह्युम र डे गौरमेण्टका बीचमा पनि दृष्टिका निकटतम सामानान्तरता देखा पर्छन् । स्वयम् प्रतीकवादी डे गौरमेण्ट पनि यी अंग्रेजी बिम्बवादीहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(एज्रा पाउण्ड र ह्यु म) मा फ्रान्सेली प्रतीकवादीहरूको प्रभाव देख्छन्। भाषाको संक्षिप्तता, दृष्टिको नाङ्गोपन र कुनै प्रबल विम्वमा संयोजित विचारको केन्द्रितता जस्ता विम्बवादी प्रवृत्ति प्रतीकवादकै देन हुन् भन्ने उनी ठान्दछन् । यसरी बिम्ववादीहरू रोमान्टिक धाराको नव संस्करण प्रतीकवादबाट प्रभावित जे जति भए भनि क्लासिकल चेतना चाहिं त्यो विन्दु हो जहाँ गौरमण्ट, पाउण्ड, ह्यु म र इलियटको भेट हुन्छ ।

३. एज्रा पाउण्डका सहधर्मी ह्यु मका धारणा

रूसोको 'मान्छे स्वभावतः असल हुन्छ, तर खराव नियम र रीतिले उसलाई थिचेका छन्... मान्छे सम्भावनाहरूको असीम स्रोत हो' भन्ने किसिमका धारणालाई ह्यु म पनि रोमाण्टिक धारणा ठान्दछन् । किन्तु उनका क्लासिकल दृष्टिमा मान्छे आन्तरिक रूपमै सीमित छ तर व्यवस्था र परम्पराद्वारा अनुशासित हुनाले असल र परिष्कृत हुन्छ । ह्यु मको क्लासिकलवाट बबिटको मानववाद वा अर्नोल्डको क्लालिकल धारणाभन्दा भिन्नै हुन गएको छ र काव्यकृति र नैतिकता–औपदेशिकतावादमा भिन्नता अनुभव गर्छ, बरु त्यस क्लासिकल वस्तुपरकतामा चाहिं विश्वास गर्छ जसले उनलाई अर्नोल्ड र बबिटसँग अलिकति जोडिराख्छ । कविता धर्म वा नैतिकताका अभिव्यक्तिका निम्ति माध्यम मात्र होइन र माध्यम मात्र मान्नाले कलाकृति सीमित रहन्छ भन्ने निष्कर्षतिर ह्यु म पुग्दछन् । यसरी ह्यु मको आफ्नै ढङ्गको नीतिनिरपेक्ष क्लासिकलवाद र इलियटका साहित्य–धारणामा पनि त्यो समानान्तरता पाइन्छ जसलाई वस्तुपरक क्लासिकल चेतनाको प्रबलता भन्न सकिन्छ ।

बीसौं शताब्दीको यो नयाँ क्लासिकल समालोचना बाह्य बुंदाभन्दा वस्तुपरक भाव–संयमपूर्ण विम्बमय संरचनाका मार्गमा क्रियाशील भएको अनुभव हुन्छ । ह्यु म नीतिवादी क्लासिकल समालोचक अर्नोल्डको उच्च गम्भीरता र रोमाण्टिकहरूको 'कल्पना–प्रकल्पना भेद' मा पनि विश्वास गर्दैनन् र उनी जुन 'मनोरम, शुष्क र परिष्कृत' कविताका पक्षमा छन्, त्यस प्रकारको ठीक, संक्षिप्त र निश्चित वर्णनका कविताका निम्ति पनि प्रकल्पना नै पर्याप्त छ । उनका दृष्टिमा कुनै वस्तु वा आन्तरिक विचारलाई ग्रहण गरेर त्यसको ठीक वर्णन गर्नु कविता हो । कविता वैयक्तिक अभिव्यञ्जना होइन, कला–शिल्प हो अनि विम्ब र रूपकहरू काव्यात्मक सहजानु-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भूतिका भाषा हुन् भन्ने ह्यु म ठान्दछन् । यदि हेनरी वर्गसनका तार्किक शब्दाबलीमा भन्ने हो भने कविता र गद्यका अन्तरहरू आन्तरिक सघन गम्भीरता र बाह्य बहुमुखी विस्तृतिमा आधारित छन् भनी ह्यु म सोच्त-छन् । वस्तुत: कविताका निम्ति जुन 'आन्तरिक सघन गम्भीरता, अपेक्षित छ त्यसका निम्ति सहजानुभूतिको उपयोग आवश्यक छ र यस स्फुरण र अन्त दृष्टिको भाषा विम्वको भाषा हो । यसरी ह्यु म त्यस अ-रोमान्टिक भाव-संयत वस्तुगत अभिव्यक्तिमा जोड दिन चाहन्छन् जसलाई इलियटको निकट–समानान्तर क्लासिकल निर्वैयक्तिक अभिव्यक्तिको मान्यता ठान्न सकिन्छ ।

ह्यु म कवितालाई प्रतिभाको असंयत सहज अभिव्यक्ति वा यान्त्रिक र प्राविधिक शिल्प–प्रदर्शन ठान्दैनन् । उनका दृष्टिमा कवितको प्रत्येक अंश अर्को अंशद्वारा निर्देशित हुन्छ र प्रत्येक अंश केही मात्रामा सम्पूर्ण हुन्छ अनि कविता भन्नु आङ्गिक संरचना ठहर्छ । यसरी उनी प्राविधिकताभन्दा आंगिकतामा विश्वास गर्छन् र सम्भवत: कलरिजका कतिपय प्रभाव पनि बोक्दै देखा पर्छन् । कलरिजभन्दा पनि स्लेगेल र अन्य जर्मन रोमाण्टिकहरू जस्तै ह्यु म संरचनात्मकता (अर्गानिज्म) मा विश्वास गर्छन् । वस्तुत: इलियटको वस्तुगत वा निर्वैयक्तिक क्लासिकल साहित्य–मान्यता पनि रूप पक्षका दृष्टिले यसै संरचनात्मकताको नजीक छ ।

ह्यु म विम्बवादका प्रयोक्ता इज्रा पाउण्डका समर्थक भए पनि यी दुईका प्रतिपादन-प्रक्रियामा चाहिं ठूलो भिन्नता छ । दार्शनिक अध्ययनले गर्दा ह्यु मको विचार प्रक्रियाबद्ध छ, पाउण्डको विचार चाहिं प्रारम्भिक परामर्श जस्तै छ । जे होस्, एज्रा पाउण्डका सहकर्मी ह्यु मले नीतिनिरपेक्ष रूपमा क्लासिकल साहित्य–पुनरुत्थानमा प्रशस्त भूमिका खेलेको र त्यसबाट इलियट उत्प्रेरित रहेको निष्कर्ष निक्लन्छ ।

४. एज्रा पाउण्डका विम्ववादबाट प्राप्त प्रेरणा

एज्रा पाउण्ड विम्बवादका व्याख्याका क्रममा कविताका बारेमा भन्दछन्– 'कविता गद्य जस्तै सुलिखित हुनुपर्छ ।' 'कस्तो गद्य' ? त्यस्तो गद्य जहाँ किताबी शब्द, वक्रोक्ति र वैपरीत्य हुँदैनन् । मोपासाको उत्तम गद्य जस्तै सरल, ष्टेण्ढलको जस्तै कठोर । प्रत्येक लय-तालको अर्थ हुनुपर्छ, शब्द र तात्पर्यप्रति पूर्ण दृष्टि हुनुपर्छ । प्रचलन र चल्तीको मैलोपन र यान्त्रिकताबाट मुक्त । कसरी ? जे भन्न खोजिएको हो त्यसप्रति संक्षिप्तता,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शुद्धता र केन्द्रितता राख्तै । कुनै आवेगका क्षणमा जे जस्तो बोल्न सकिन्छ, त्यस्तै मात्र । वस्तुपरकता र वस्तुपरकता मात्र । तर मूलतः कविताको प्रक्रिया के हो ? पाउण्डका दृष्टिमा कविता चीनियाँ लिखित अक्षरको 'आइडियोग्राम' जस्तै हुनुपर्छ । जस्तै 'मान्छेले घोडालाई हेर्छ' लेख्ता चीनियाँ अक्षरमा मान्छे, आँखा, हेराइ र घोडाका जुन आकृति र चेष्टा देखिन्छन्, त्यसैको अनुरूप हुनुपर्छ कविता इज्रा पाउण्डका निम्ति । यस्तो कविता–भाषाद्वारा मूर्ततामाथि बढी अधिकार राख्न सकिन्छ, अनि जे भन्न खोजेको हो ठीक त्यही भन्न सकिन्छ र यो प्रयोग अन्य बाषामा विम्ब–रूप-द्वारा गर्न सकिन्छ भन्ने एज्रा पाउण्ड ठान्छन् । नयाँ अप्रचलित शब्दमाथि ह्युमले दिएको जोड पनि अर्थान्तिरका संभावनाका निवारणका निम्ति हो; विम्ब सज्जा र अलंकारका निम्ति होइन, ठीक–ठीक अभिव्यक्तिका निम्ति हो । पाउण्डका निम्ति पनि कलाकार निर्वैयक्तिक हुन्छ । पाउण्डका दृष्टिमा "कवि स्फुरणशील गणितकार हो, उसले हामीलाई समीकरण (इक्वेसन) प्रदान गर्छ; अमूर्त अंक, त्रिकोण र गीलका निम्ति होइन, बरु मानवीय अनुभूतिका निम्ति ।" पाउण्डका यस दृष्टिकोणमा वस्तुगत, भावसंयत र निर्वैयक्तिक कलामा विश्वास राख्ने टी० एस्० इलियटका क्लासिकल मान्यताका निकटतम स्थापना भेटिन्छन् ।

५. इलियटका मूलभूत सिद्धान्तहरूको पृष्टभूमि

गोरमेण्ट, ह्युम र एज्रा पाउण्डका यिनै विचारहरूका पृष्ठभूमिमा इलियटका मूलभूत साहित्य–मान्यता आधारित छन् । यसै धरातलमा नै उनको मूल सिद्धान्त निर्वैयक्तिकता–सिद्धान्त पनि प्रतिष्ठित छ ।

निर्वैयक्तिकताप्रति आफ्नो पुस्ताको ध्यान विशेष रूपमा आकर्षित गर्ने श्रेयः इलियटलाई नै छ । कलरिजले कविताभन्दा त्यसको सृजना–प्रक्रियाको केन्द्र स्वरूप कविमा ध्यान केन्द्रित गरेका थिए भने इलियट कविभन्दा कविताप्रति नै ध्यान दिन्छन् । इलियट अत्यन्त सशक्त रूपमा 'परम्परा र वैयक्तिक प्रतिभा' निबन्धमा भन्छन्— "कविले आफ्नै व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति गर्नु छैन, बरु उ व्यक्तित्व नभएर माध्यम हो ।" यही कवि–माध्यममा प्रभाव र अनुभूतिहरू विलक्षण र अप्रत्याशित रूपले संयोजित हुन्छन् अनि व्यक्ति कविका निम्ति जुन प्रभाव र अनुभूति महत्त्वपूर्ण होलान्, तिनीहरू कवितामा नआउन सक्छन् र कवितामा आएर जुन महत्त्वपूर्ण हुन्छन् ती

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्ति–कविका व्यक्तित्वमा नगण्य भूमिका लिन सक्छन् भन्ने विचार उनी प्रकट गर्दछन् । वस्तुतः इलियटको निर्वैयक्तिकल–सिद्धान्त गौरमण्ट, ह्यम र पाउण्डका वस्तुगत दृष्टिका नजीक छ भन्ने कुरा स्पष्टै छ ।

इलियट कुनै बिरुवाको जस्तै कविताको आफ्नै संरचना हुन्छ र जीवन हुन्छ भन्ने विश्वास गर्छन् । भनूं, कवि–व्यक्तिका मनमा आवेग, अनुभूति र दृष्टिभन्दा केही भिन्न रूपमा देखा पर्छन् कवितामा परिणत भएका आवेग, अनुभूति र दृष्टिहरू । यसरी हेर्दा कवि असचेत र स्वचालित रूपमा सक्रिय यन्त्र जस्तै देखा पर्छ भन्ने आरोप पनि इलियटमाथि लगाइएको छ । जे होस्, इलियटका संरचना–सिद्धान्तमा ह्युमका समीप्य अनुभव हुन्छ भन्नु पर्याप्त होला ।

इलियटका निम्ति पनि विम्ब–रूपक नै कविताको सार हो । तर यो विम्बात्मकता पाउण्डको चीनीयाँ चित्राक्षर नभएर सत्रौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी विचारक–कविहरू र उन्नाईसौं शताब्दीको फ्रान्सेली प्रतीकवादको खोज हो । हो, अठारौं शताब्दीका अङ्ग्रेजी समालोचक डा० जोन्सनले यी 'मेटाफिजिकल' (विवरक) कविहरूका कवितालाई 'अत्यन्त अडमिल्दा विचारलाई जबर्जस्ती एकै जुआमा हाल्नु' का आरोपमा भर्त्सना गरेका हुन् । तर इलियट यी कविहरू र यस काव्यप्रवृत्तिको पुनरुद्धारक हुँदै त्यसै आदर्शतिर फर्कन्छन् । सामग्रीको अनैकान्तिकतालाई कवि–हृदयद्वारा एकान्वितिको मात्रा दिने काम कवितामा भई नै रहन्छ भन्ने तर्क इलियट प्रस्तुत गर्दछन् । विचारको प्रत्यक्ष ऐन्द्रियिकता वा विचारलाई अनुभूतिको रूपमा पुनः सृजना गर्ने सामर्थ्य सत्रौं शताब्दीका यी कविमा इलियटले भेट्टाएका छन् । उन्नाइसौं शताब्दीका फ्रान्सेली कविहरूमा पनि विम्बद्वारा अनुभूति र विचारको यस्तै समन्विति दिने प्रयोग इलियट देख्छन् । कलरिजको समन्विति–मान्यताको व्याख्या यसै रूपमा गर्दा–गर्दै पनि इलियट प्रकल्पनाद्वारा प्रस्तुत प्रविधिद्वारा कल्पनासम्म पुगेका कवि मार्भेलको उदाहरण दिंदै कल्पना–प्रकल्पना विभेदमा प्रश्न चिह्न लगाउँछन् । यस सन्दर्भमा पनि गौरमण्ट, ह्युम र पाउण्डका विचारको सामीप्य इलियट प्रकट गर्दछन् ।

अवैयक्तिक कलाका पक्षधर इलियट यसका निम्ति वस्तुगत समीकरणको सिद्धान्त पेश गर्छन् । कुनै खास आवेगलाई व्यक्त गर्न तदनुकूल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तु–समूह, परिस्थिति, घटनावली आदि आवश्यक ठान्दै इलियट यिनैलाई कवि–आवेगको वस्तुगतको समीकरण माध्यम स्वीकार्छन् । कवि सोझै आफ्नो अनुभूति पाठकसम्म प्रस्तुत गर्न सक्तैन अनि कवि र पाठकका बीचमा एउटा माध्यम चाहिन्छ र भावलाई वस्तुको रूपमा समीकृत गरिनुपर्छ भन्ने उनको राय देखिन्छ । शेक्सपीयरका 'ह्यामलेट' नाटकका सन्दर्भमा इलियटद्वारा प्रस्तुत यस 'वस्तुगत समीकरण–सिद्धान्त'ले कवितालाई कविका आत्माभिव्यञ्जनभन्दा कला–सिद्धिका रूपमा हेर्दछ ।

यो समीकरण–सिद्धान्त फ्रान्सेली प्रतीकवादी कविहरूको सिद्धान्त र प्रयोगको अध्ययनद्वारा ह्युम, पाउण्ड र इलियटद्वारा प्राप्त दिग्दर्शनको समाहार हो । बादलेयर र मलार्मे प्रभृति प्रतीकवादी कविहरू के ठान्छन् भने आवेगहरूलाई सीधै अभिव्यक्त गर्न सकिन्न, बरु कुनै वस्तु–माध्यमद्वारा जागरित गर्न वा जगाउन सकिन्छ । कवि बादलेयर चाहिं दृश्य बिम्बमा यस्तो जगाउने शक्ति देख्छन् । मलार्मे चाहिं कवितालाई विचार होइन शब्दको अभिव्यक्ति ठान्दै शब्दका शक्ति–सम्भावनाको अन्वेषण गर्दै भाव-सङ्केतको प्रकार वा ईशाराका रूपमा शब्दलाई लिँदै सङ्गीतात्मक आयोजना-सम्म लम्कन्छन् । एजा पाउण्ड चाहिं प्रतीकवादबाट कस्तो खास निश्कर्ष निकाल्छन्भने कविले कुनै कुरा प्रस्तुत गर्ने होइन, सङ्केत गर्नुपर्छ ।

निश्चय नै दार्शनिक इलेसियो भिभासले इलियटको वस्तुगत समीकरण सिद्धान्तमाथि टीकाटिप्पणी गरेका छन्, तैपनि मूलतः इलियटको निर्वैयक्तिकता-सिद्धान्तको जग मजबूत देखिन्छ । सीधा कलात्मकताभन्दा अभिव्यञ्जनावादतिर उन्मुख हुँदै इलियट ठान्छन्— मनःस्थिति र अनु-भूतिका निम्ति उपयुक्त शब्द-स्थापनापन्न तत्त्वलाई प्रस्तुत गर्नमा डन र मार्भेल प्रभृति मेटाफिजिकल कविहरू संलग्न छन् र यही संलग्नता वस्तुगत समीकरणको प्रयास हो । इलियटका दृष्टिमा— 'कविता कवि-व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति होइन, बरु यसबाट मुक्ति हो .. कविता आवेगहरूको पोखाइ होइन ।"

यसरी निष्कर्ष के निक्लन्छभने इलियट अङ्ग्रेजी कविता र नाटकको सत्रौं शताब्दी र फ्रान्सेली प्रतीकवादका पृष्टभूमिमा ह्युम, गौरमेण्ट र पाउण्डका विवेचनाका सहयोगमा जुन कला-सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन्; त्यो क्लासिकल, वस्तुगत, आवेग र विचारको सन्तुलनमूलक, निर्वैयक्तिक, संरचना-वादी र वस्तुगत-समीकरणवादी छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इलियटका समालोचना-मान्यताप्रति विण्टर्सको प्रतिक्रिया

इलियटका सैद्धान्तिक स्थापनाको वृहत अनुसरण मात्र होइन, व्यापक खण्डन गर्ने प्रयास पनि उत्तरवर्ती समालोचकहरूद्वारा गरिएको पाइन्छ। खण्डनकर्ताहरूमा रान्सोम पनि छन् तर मूलतः य्वोर्स विण्टर्स विशेष उल्लेखनीय छन्। क्लासिकल सन्दर्भमै रान्सोम इलियटका स्थापनालाई क्लासिकल होइन भन्ने प्रमाणित गर्न चाहन्छन्। विण्टर्स यसका साथै नैतिक रूपमा पनि इलियटको दृष्टिसँग असहमत छन्।

विण्टर्स के ठान्छन्भने कविताको आफ्नै जीवन कतिपय तात्पर्यमा हुन्छ भन्ने इलियटका भनाइबाट कवि केवल स्वतः सक्रिय मात्र रहन जान्छ। परन्तु विण्टर्सका दृष्टिमा कवि मान्छेको नैतिक विकास-प्रक्रियाको सचेतता ग्रहण गर्छ, यदि ऊ यन्त्र मात्रै हो र कविताको आफ्नै जीवन छभने कविको मानवीय दायित्व कहाँनेर क्रियान्वित हुनसक्छ ? विण्टर्स इलियटसित प्रश्न गर्दछन् — कविको गन्तव्य के हो ? तर इलियट बाइपंखी घोडामाथि ज्यादा विश्वास गर्छन्, यो नियन्त्रणमुक्त यात्रा जहाँ पनि पुग्न सक्छ। साथै इलियटको स्वयम्-जीवनपूर्ण कविता वस्तुतः संरचनाविहीन छ, कविताको कच्चा सामग्री जस्तै शृङ्खलाविहीन र आकृतिविहीन छ। यसरी विण्टर्स इलियटलाई र उनको सिद्धान्तकारलाई उनैका काव्य-प्रयोगको उज्यालोमा अझ स्पष्टतः देख्तै वैचारिक र शिल्पगत दृष्टिले छाडा लागेको र उत्तर-दायित्वहीन हेको अनुभव गर्दछन्। कवितामा 'स्वयम्-जीवन' को वकालत गर्ने इलियट आफ्ना कवितामा आवश्यक सङ्गति र संरचनाको उपेक्षा गर्दै उन्मुक्त विशृङ्खलतातिर गएबाट इलियटको संरचना सिद्धान्तकै सत्यतामाथि विण्टर्स विश्वास गर्न सक्तैनन्।

इलियट–विण्टर्स मतभेद बीसौं शताब्दीको साहित्यको मूलभूत प्रश्न हो। विंसेट र ब्रूकले 'साहित्यिक समालोचना: एक संक्षिप्त इतिहास' को २९ सौं परिच्छेद (६) मा यसको मर्मभेदी विवेचना गरेका छन्। विण्टर्स इलियटका कवितासित जुन 'बुद्धि–ग्राह्य संरचना' को अपेक्षा गर्छन् त्यसको स्वरूप के हो ? निश्चय नै विण्टर्स पनि बाह्यरूपमै बुद्धिसङ्गति खोज्दैनन्, आन्तरिक सङ्गति चाहन्छन्। उनी त्यसको कमी ठान्दछन् — 'के त्यस कवितालाई शब्दान्तरमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ?" तर यो शब्दान्तरणीयता (प्याराफ्रेजिङ्ग) को कसी जटिल छ र सार्थक प्रतीक हुँदैन,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शब्दान्तरण गर्ने व्यक्तिका क्षमतामा शब्दान्तरण निर्भर भएकाले यो त्यति वस्तुगत कसी भएन । शब्दान्तरणको यो पद्धति धेरै कवितामा लाग्न सक्दैन; पुराना कवितामा भेटिने आवृत्ति, तर्क पद्धति र वर्णन धेरै कविले छोडिसकेकाले आधुनिक कवितामा शब्दान्तरणीय सङ्गति कमै भेटिएला । बरु आधुनिक कवि र कविताले विण्टर्सले भनेझैं 'तथाकथित सन्दर्भ र साङ्केतिक प्रगति' कै बाटो लिएका छन् । पहिलो (तथाकथित सन्दर्भ) मा भाषिक संङ्गति भए पनि वास्तविक अर्थमा चाहिं सङ्गति हुँदैन । दोस्रो (साङ्केतिक प्रगति) मा भाषिक सङ्गतिको पनि उपेक्षा गर्दै क्षण र मनःस्थितिअनुसार स्वप्नका वर्बन्याइँतिर लम्कँदै कविता गएकाले भाषिक संकेतकै सङ्गतिसम्म भए पनि लाख मान्नुपर्ने स्थिति आउँछ । हो, पुराना लेखक पनि साङ्केतिक प्रगतिको पद्धति कहीं–कहीं प्रयोग गर्छन्, तर पहिले–पहिले चाहिं मूल पद्धतिका रूपमा होइन, छिटपुट र गौण रूपले मात्र यो पद्धति अँगालिन्थ्यो । विसेट र ब्रूक यसबाट एक निष्कर्ष निकालिदिन्छन् । कवि पुराना कवितामा आफ्ना पात्रहरूको मनःस्थितिको सन्दर्भ र कारण दिन्छ अथवा त्यसलाई कुनै प्रतीक वा विम्बद्वारा बताउँछ । यी पुराना कवितामा दुवै पद्धति भएकाले, सङ्गतिको कुनै ठूलो त्यस्तो कठिनाइ आउँदैन । तर नयाँ कविहरू एक विम्बबाट अर्को विम्बसम्म भद्रगोल र गोलमालका साथै निरुद्देश्य भएर डुल्छन्, विम्वहरूका बीचमा अवचेतता–शृङ्खलाकै क्षीनो र निगूढ सम्वन्ध मात्रै रहन्छ । परिमाणतः नयाँ कवितामा अस्पष्टता र दुर्बोधता प्रचुर रूपमा आउँछन् । यस सिलसिलामा 'एज्रा पाउण्डको कविता' भन्ने पुस्तकका लेखक ह्यु्ग केनरको भनाइ छ–'फ्रान्सेली प्रतीकवादीहरूको सबभन्दा ठूलो आविष्कार असंगति हो, परिणामतः शब्दान्तरणीय कथ्य वा कथनको त्याग हो ।' यही असङ्गति र यही शब्दान्तरणीय कथ्यको त्याग इलियटका कवितामा देखिएकाले उनको स्वयम्–जीवनप्राप्त कविताको सैद्धान्तिक-प्रयोगात्मक स्वभावको भर्त्सना र अस्वीकार विण्टर्स गर्दछन् । विण्टर्स कवितालाई विशिष्ट कथन ठान्दछन् । त्यहाँ जे भनिन्छ त्यसका निम्ति प्रयोजन र कारण हुनुपर्छ भनी उनी सङ्गति–सिद्धान्तमा अडिग छन् ।

इलियट ग्रीक गीतिकवितासम्ममा पनि नाटकीयता देख्छन् । अङ्ग्रेजी कविताको सत्रौं शताब्दीका जोन डनको कवि मण्डलीको कविताको एकालाप वा एक–व्यक्ति–नाटकीयताका आदर्शमा उनी आफैं लहसिन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनको स्वयम्-जीवन वा वस्तुगत समीकरणको तात्पर्य के देखा पर्छभने लेखक-कवि आफ्नै भाव-भूमिको सीधा उद्गार गर्दैन, वरु वस्तुगत समीकरण गर्छ; भनूं, कविताको आफ्नै जीवन हुन्छ, कविता निर्वैयक्तिक हुन्छ र कविता कविको व्यक्तित्वको पोखाइ होइन बरु त्यसवाट मुक्ति हो। यी विभिन्न कथनहरूबाट के बुझिन्छभने निर्वैयक्तिकता वा वस्तुगत समीकरण लगभग एकै तात्पर्यका प्रकारान्तरका स्थापना हुन्। यस्तै विण्टर्सको विशिष्ट कथन, भाव-प्रतीकको शब्दान्तरणीयता, बुद्धिग्राह्यता, हेतुमत्ता आदि अपेक्षा-आग्रह पनि घुमिफिरी एकालाप वा नाटकीय कथनको नजीक आइपुग्छ। बिसेट र ब्रूकका यी खोजहरूले, माथि भनेअनुसार, इलियट-विण्टर्स दुबैले नाटकीय कथनमै वा नाटकीयतामै जोड दिएको देखिन जान्छ। इलियट मूलतः रोमाण्टिक आत्माभिव्यक्तिबाट अप्रसन्न छन्, विण्टर्स रोमाण्टिक-आधुनिक आत्माभिव्यक्तिका साथै आत्मिक अन्तःस्फुरणका विशृङ्खलताको यथावत् र तत्क्षण रखाइवाट पनि रुष्ट छन्। तर बिसेट र ब्रूक के कुरा विशेष रूपमा हामीलाई सम्झाउन चाहन्छन्भने कविताको स्वयम्-जीवनको सिद्धान्तलाई इलियटभन्दा एलेन टेटले अझ केही विस्तृत रूपमा देखाएका छन् र विण्टर्सको खण्डन पनि गरेका छन्। टेट भन्दछन्— कविता वा कृति (पङ्क्ति-पङ्क्तिमा नभई) सम्पूर्णतामा सार्थक हुन्छ। सम्पूर्णतामा जुन अन्तर्दृष्टिको अभिव्यञ्जना हुन्छ त्यसको तार्किक प्रदर्शनलाई चाहिँ उनी असम्भव ठान्छन्। तैपनि कविता-कृति आत्मलहरी वा आत्मपरक आयोजना हो भन्ने कुराचाहिं टेट मान्दैनन्। विम्बरूपक पनि बाहिरबाट थोपरिनु हुँदैन र सामग्रीबाटै आउनुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ। यसरी उनका दृष्टिमा विण्टर्सको नियन्त्रण र इलियटको मुक्त प्रयोगका बीचमा सन्तुलनको आभास आउँछ। तैपनि मुख्य कुरा के होभने समालोचक इलियट अत्यन्त प्रौढ-परिपक्व छन्, उनको मूलभूत स्थापनाको समूल उन्मूलन कुनै विद्वान्का लागि पनि प्रायः असम्भव साबित भएको छ। तर सृजक इलियटमा आफ्नै सिद्धान्तको सर्वात्मना पालन छ छैन भन्ने कुराचाहिं अत्यन्त जटिल प्रश्न हो। विण्टर्सको आक्रमण साहित्यिक प्रयोक्ता इलियटसँगका असन्तुष्टिले गर्दा उत्प्रेरित हुँदै समालोचक इलियटका स्थापनासित पनि टक्काराउन पुगेको देखिन्छ। वास्तविकतामा चाहिं समालोचक इलियट स्रष्टा इलियटभन्दा प्रभावशाली हुँदै आउनुको रहस्य वा तात्पर्यको सानो झल्को यस तथ्यबाट पनि उपलब्ध हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विण्टर्स रोमाण्टिक–विरोधी र नैतिक दृष्टि पर्याप्त गम्भीर भएका समालोचक हुन् । रोमाण्टिक कवितामा जुन नैतिक शिथिलता पाइन्छ, त्यसैको फलस्वरूप त्यसमा अस्पष्टता पनि भेटिन्छ । यसरी पक्का क्लासिकल बनेका विण्टर्स इलियटको अर्ध–क्लासिकल धारणा पनि अस्वीकार गर्छन् । कविताको 'स्वयम्–जीवन' सिद्धान्त मान्नुको अर्थ कविलाई कविताको यन्त्र-मात्र बनाउनु हो । वास्तवमा कविता वा कलामा हामी जे प्राप्त गर्छौं, त्यो कुरा मानवीय अनुभूतिको नैतिक मूल्यांकन हो भन्ठान्दै विण्टर्स कलात्मक प्रक्रियाको विशेष प्रविधि हुन्छ भन्छन् । कवि आफ्ना अनुभूतिलाई विवेकग्राह्य रूपमा ग्रहण गर्दै शब्द–सम्बद्ध अनुभूतिद्वारा यस जानकारीलाई अभिव्यक्त गर्न चाहन्छ र यो अभिव्यक्ति भावनाका स्तर र मात्रामा भर पर्छ अनि यो मूल्यांकन कविद्वारा गरिने भएकाले कविले कविताका प्रारम्भ-देखि नै सचेततासाथ कविताको निगमन गर्नुपर्छ भन्ने विण्टर्स सोच्छन् । उनका विचारमा कवि युगदर्पण मात्र होइन, युगको व्याख्या–प्रवक्ता पनि हो । त्यसैले इलियटको 'बाँझो जग्गा' काव्य वा ज्वाइसको 'युलिसिस्' उपन्यास आदिमा विण्टर्स युगको तथ्याभास मात्र भएकाले नैतिक दृष्टिले शिथिलता देख्छन् ।

विण्टर्स प्रत्येक कवितामा विवेक–सङ्गत संरचना आवश्यक ठान्छन् र यसै विवेकले संवेगलाई नियमित–नियन्त्रित गर्नुपर्छ भन्छन् । उनका दृष्टिमा प्रत्येक आवेगको प्रयोजन हुनुपर्छ अनि त्यही त्यस कविताद्वारा व्यक्त विचार हो र त्यो विचार आन्तरिक रूपले विवेकग्राह्य हुनुपर्छ । यो प्रयोजनपूर्ण विचार कम्तीमा पनि सामान्य रूपमा शब्दान्तरणीय हुनुपर्छ भन्ने विण्टर्स ठान्दछन् । तर प्रत्येक कविताको शब्दान्तरण प्रत्येक व्यक्तिले आफ्नै ढङ्गले गर्छभने विण्टर्सको यो स्थापना खज्मजिन्छ । मुख्य कुरा के हो भने विण्टर्स आधुनिक कविता (साहित्य) मा अस्पष्टता–असङ्गति देख्छन् र त्यसलाई स्वीकार गर्न सक्तैनन् । संवेग अनियन्त्रित रहेकाले अनि आन्तरिक विवेकसूत्रको अनुपस्थिति भएकाले त्यस कृतिले 'के भनेको हो' भन्ने कुरा शब्दान्तरणीय नरहेकोमा विण्टर्स असन्तुष्ट छन् । सम्भवतः कविका असचेत-तामा आधारित 'कविताको स्वयम्–जीवन' वा कविको अवचेतताजन्य कविताको स्वतः जीवनको अविवेकात्मक, असङ्गत र अशब्दान्तरणीय स्थिति उनलाई स्वीकार्य छैन । भनूँ, विण्टर्स कविताको तार्किक विवेकात्मक दृष्टिद्वारा अग्राह्य स्थितिसँग रुष्ट छन् र भावनाको छाडापन वा विशृङ्खला

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र विङ्गतिबाट क्रुद्ध छन् । तर उनले दिएको 'शब्दान्तरणीयता' को समाधान-चाहिं पाको होइन कि ?

आधुनिक रचनाले परम्परागत कविता–संरचनाको सङ्गठन–प्रणाली छोडिदिएको छ, यसले तार्किक प्रगति र वर्णनलाई फ्याँकिदिएको छ। विण्टर्सले ठानेअनुसार आधुनिक रचना तथा–सङ्केत (सुडो–रेफरेन्स्) अनि गुणात्मक प्रगति (क्वालिटेटिभ प्रोग्रेस) मा विश्वास गर्छ । तथासंकेतको अर्थ हो बुद्धिसङ्गत शब्दावली र वाक्यतत्त्वानुकूल स्वरूप भएर पनि सङ्गत कथन नहुनु । गुणात्मक प्रगतिको चाहिं अर्थ हो तार्किक प्रगति नभई शब्द–सम्बन्ध (कोनोटेसन) द्वारा मूर्च्छाको बर्बऱ्याइँ जस्तै केही दिनु, मन:स्थिति अनुसार विम्ब बदल्लिनु र त्यसैद्वारा सङ्गतिको आभास हुनु । शेक्सपियरमा पनि गुणात्मक प्रगति छ तर पात्र–चरित्रमै वा वर्णनात्मक तर्कमै नाटकको केन्द्रीय गति आधारित भएकोले यदा–कदा आउने गुणात्मक प्रगतिले उनका अभिव्यक्तिमा कुनै विघ्न पार्दैन, अर्को कुरा चाहिं शेक्सपियर प्रत्येक संवेगलाई प्रवृत गराउने प्रयोजन प्रस्तुत गर्छन् । तर इलियटको 'बाँझो जग्गा' जस्तो आधुनिक काव्य रचनामा चाहिँ गुणात्मक प्रगति नै केन्द्रीय स्थानमा छ र संवेग-प्रयोजनको प्रस्तुतीकरण छैन । इलियट वा पाउण्ड जस्ता कविहरू प्रतीक वा सादृश्यद्वारा संवेग प्रस्तुत गर्छन् र फलस्वरूप अस्पष्ट र दुर्बोध बन्दछन् । यिनका रचनामा केन्द्रीय नियामक विषयवस्तु नहुँदा विषयवस्तु र भावना जेलिन्छन्, विण्टर्सले खोजेको शब्दान्तरणीयता वा सङ्गति असम्भव हुन्छ । रचनाको संरचनात्मक प्रगतिको अर्को तेस्रो पक्ष (तथा सङ्केत र गुणात्मक प्रगतिपछि) हो व्यङ्ग्यात्मक व्याख्या । यसलाई 'दोहोरो मनोभाव' द्वारा प्रगति पनि भन्न सकिन्छ । मनोभाव वा मन:स्थिति बदलिंदै जान्छ । कुनै मन:स्थितिको उदात्त प्रभाव निर्माण गरी उपहास वा उपहास्य प्रति चरमोत्कर्षद्वारा त्यसलाई समाप्त गर्नु नै यो पद्धति हो । यो रोमाण्टिक व्यङ्ग्य-पद्धति कविको असावधान भावनाको र असावधान लेखनको प्रवृत्ति हो ।

विण्टर्स सहज–स्फुरणात्मक अभिव्यक्तिको सिद्धान्त मान्दैनन्, रोमाण्टिक वा आधुनिकका निम्ति यो काव्य–मन्त्र तुल्य परम महत्त्वको भए पनि विण्टर्सलाई चाहिँ स्वीकार्य छैन । भावनालाई विवेकग्राह्य संरचनामा कसरी समन्वित पार्ने भन्ने कुरा कविले जान्नै पर्छ र यसो गर्न नसक्नुको अर्थ शैलीगत अस्पष्टता मात्र होइन, मुक्त–उद्दाम भाव–वाहिनीले गर्दा नैतिक अक्षमता पनि देखिन्छ भन्ने विण्टर्स ठान्दछन् । आधुनिक रचनाका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दुर्बलता र दुराग्रह विण्टर्सले राम्रै समाते तापनि केही विद्वान्हरूले एउटा अपरिहार्य प्रश्न उठाएका छन्— 'आफूले केही कुरा भन्नुभन्दा अगि के भन्नु छ भन्ने कुरा कविलाई थाहा हुन्छ त ? यस प्रसङ्गमा अन्य केही प्रश्न पनि टड्कारा देखिन्छन् । वास्तवमा कविको भावको माध्यमस्वरूप शब्दले कविले आफूले चाहेको ढङ्गले भन्न नदिन पनि त सक्छ ? कविता पूर्ण नभई कविताको अर्थ पनि त पूरा हुँदैन ! यस्तो अर्थको पूर्व–सचेतताले कवितालाई कविता नभएर कविताको सारांश त पारिदिंदैन ? यी प्रश्नहरू जति बलिया छन् विण्टर्सले रोमाण्टिक–आधुनिकमा देखाएका दुर्बलता पनि उत्तिकै वलिया छन् । हाम्रा साहित्यको उदाहरण दिएर भन्न खोज्दा देवकोटा र मोहन कोइरालाका कमजोरी विण्टर्स देखाउँछन् । जे होस्, सैद्धान्तिक रूपमा विण्टर्सको भनाइ विवादपूर्ण देखिए पनि पाठक-समालोचकका कठिनाइका दृष्टिले विन्टर्स पर्याप्त अकाट्य पनि छन् ।

विण्टर्सका निम्ति प्रत्येक कविता कथन हो तर प्रयत्नपूर्वक र शब्द–शब्द तौलिएर गरिनुपर्ने कथन । त्यसैले आवेगको कथन गर्दा पर्याप्त जोखतौल हुनुपर्छ भन्ने विण्टर्स ठान्दछन् । के भन्न सकिन्छ भने स्पष्ट तार्किक प्रगति भावना–आवेगका अभिव्यक्तिमा देख्न चाहने विण्टर्स अनुभूति–आवेगको वास्तविक अनुभूति–प्रक्रिया अस्वीकार गर्छन् । अनुभूतिकै स्वरूपमै जटिलता र अन्तर्विरोध निहित भए पनि अभिव्यक्तिका व्यंग्य र नाटचात्मकता आदिद्वारा त्यसको समाधान कृतिभित्रै अन्तर्निहित रहन्छ । तर विण्टर्स स्पष्ट–शब्दान्तरणीय तार्किक प्रगति खोज्दै वा नियन्त्रण चाहँदै वास्तविक अनुभूति–धर्मको मर्म अस्वीकार्छन् भन्ने पनि आरोप छ । वास्तवमा विण्टर्स नयाँ शब्दावलीमा अरिस्टोटलीय कथावस्तु र कार्यव्यापारकै पुनः स्थापना गर्न चाहन्छन् । तर कवितालाई लघु–नाटचात्मकतामा हेर्दा पनि यसले कथन नभई कार्य प्रस्तुत गर्छ । अलङ्कारले हामीलाई परिस्थितितिर चिहाउन र सन्दर्भतिर हेर्न लगाउँछ, यसैमा कार्य बेरिएको हुन्छ । दुःखान्तकका पात्रका आवेग पनि हाम्रै प्रतीक बन्दछन् र विश्वजनीन हुन्छन् । तैपनि विण्टर्स संवेग–भावका निम्ति कारण–प्रयोजन खोज्छन्, संवेग–भावको प्रतीकबाट सन्तुष्ट हुँदैनन् । यिनै कुराहरू उठाई विण्टर्समाथि आक्षेप लगाउन सकिन्छ तापनि रोमाण्टिक-आधुनिक रचनाको छाडापन र विशृङ्खलताप्रति उनको सशक्त–कठोर आक्रोशको आफ्नै मूल्य छ भन्ने कुरा पनि निकै विद्वान्हरू अनुभव गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निष्कर्षमा रान्सोम् र विण्टर्सको खण्डन समालोचक इलियटभन्दा कवि इलियटकै प्रयोगशील दुर्बलतासँग जोडिएको देखिन्छ । समालोचक इलियट चाहिं पर्याप्त अकाट्य सिद्ध हुन्छन् ।

(ख) इलियटका मूलभूत स्थापना: चार खास सिद्धान्त

बीसौं शताब्दीको अङ्ग्रेजी कविताका महान् प्रतिभाहरूको चर्चा गर्दा अझै इलियट र यिट्सकै नाउँ पहिले हामीहरू लिन्छौं । यसै शताब्दीका अङ्ग्रेजी समालोचनाका क्रममा पनि रिचर्डस् र इलियटकै नाउँमा हाम्रो ध्यान केन्द्रित हुन्छ । धेरैलाई थाह छ टमस ष्टर्न इलियट ठूला कवि हुन् । तर थोरैलाई मात्र ज्ञात छ— यिनै इलियट ठूलो समालोचक पनि हुन् । वास्तविकताको कुरा गर्ने हो भने कवि इलियट जति प्रशंसित छन् त्यत्तिकै आक्रान्त पनि छन्, परन्तु समालोचक इलियट अटलाण्टिक महासागरका दुवै किनारामा, अझ विश्वका विभिन्न भेगमा, अत्यन्त प्रभावशाली साबित भएका छन् ।

इलियटलाई नै सोध्ने होभने उनले विनम्रतापूर्वक कसो भनेर गएका छन् भने आफूबाट कुनै सामालोचनात्मक आन्दोलन थालिएको उनी अनुभव गर्दैनन् । परन्तु व्यवहारमा गहिरिएर हेर्ने होभने उनका समालोचनात्मक धारणाले साहित्यका मूल्याङ्कनमा जतातत्तै अत्यन्त व्यापक प्रभाव पारेको अनुभव हुन्छ ।

अङ्ग्रेजी साहित्यमा हालसाल 'नयाँ समालोचना' सम्प्रदायको असर र बोलबाला छ भन्न सकिन्छ । यस नयाँ मण्डलीका विकासमा रिचर्डस् र इलियटका सैद्धान्तिक स्थापनाहरूको निकै–निकै प्रभाव छ । निश्चय नै साहित्य संस्कृति र धर्मलाई एकसूत्रता प्रदान गर्ने इलियटका सीमा छन्, तैपनि उनका कतिपय समालोचनात्मक स्थापना विशेष प्रबल छन् ।

इलियटले सैद्धान्तिक र व्यावहारिक समालोचनासँग सम्बद्ध निकै निबन्धहरू लेखेका छन् । तर प्रस्तुत लेखको सम्बन्ध सैद्धान्तिक समालोचनाका शृङ्खलामा इलियटका धारणाहरूको विवृति र विवेचना गर्नु मात्र हो । यस दृष्टिले केलाउँदा उनका निम्नलिखित चार सिद्धान्तहरू नै प्रमुख रूपमा आउँछन्—

(१) परम्परा र व्यक्ति प्रतिभा (वैयक्तिक प्रतिभा)
(२) निर्वैयक्तिकाकरण ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(३) वस्तुगत समीकरण ।
(४) समन्वित संवेदना ।

इलियटका समालोचनात्मक रचनासम्वन्धी विभिन्न पुस्तकमध्ये 'छानिएको गद्य' नै उपर्युक्त मान्यताका विवेचनाका प्रयोजनका निम्ति पर्याप्त छ; यहाँ त्यसै सङ्ग्रहका आधारमा उपर्युक्त चार सिद्धान्तको विशेष परिचय र विवेचना प्रस्तुत गरिन्छ । यी स्थापनाहरूका बारेमा सङ्केत र सामान्य चिनारी पृष्ठभूमि र प्रेरणाका क्रममा पनि दिइसकिएको छ ।

(ग) परम्परा र व्यक्तिप्रतिभा सिद्धान्त

'परम्परा र व्यक्ति–प्रतिभा' को सिद्धान्त इलियटको समालोचनाको मर्मस्थल हो । तर 'साहित्य–परम्परा' शव्दलाई इलियटले प्रशस्त अर्थ–विस्तार दिएका छन् । इलियटका निम्ति परम्पराको अर्थ अतीत वा त्यसको अनुसरण होइन । उनको परम्परा–चेतनाले सिङ्गै यूरोपीय सभ्यताको सुदीर्घ–सुविस्तृत शृङ्खलामा राष्ट्रिय परम्पराको बोध गर्छ । इलियट सल्लाह दिन्छन्— साहित्यकारले परम्पराप्रति अत्यन्त सचेत हुनुपर्छ र यसका उत्तमोत्तम उपलब्धिलाई अत्मसात् गर्नुपर्छ । परम्पराको समृद्धिको सचेतता र यसबाट लाभान्वित हुने प्रवृत्तिले नै कुनै साहित्यकारको कृतिको स्तर निर्धारित गर्दछ भन्ने उनी ठान्दछन् । तर परम्परा–सचेतताको अर्थ केवल आफ्नो निकट पूर्ववर्ती पुस्ताको प्रवृत्तिको अनुसरण–अनुकरण कहिल्यै पनि होइन र परम्पराको तात्पर्य यस्तो अनुसरणभन्दा धेरै-धेरै विस्तृत छ भन्ने कुरा उनले स्पष्टयाएका छन् । परम्परालाई प्राप्त गर्न ठूलो परिश्रमको आवश्यकता पर्छ, यो केवल उत्तराधिकारको कुरा होइन । त्यसैले इलियट भन्दछन्– 'पहिलो कुरा, परम्परा–चेतना अन्तर्गत ऐतिहासिक चेतना निहित हुन्छ । यो ऐतिहासिक सचेतता २५ वर्षको उमेर नाघेपछि कुनै पनि साहित्यकारका निम्ति अपरिहार्य देखा पर्छ । अतीत–अतीत मात्र होइन, यसको सजीवताको धारणा पनि हो यो परम्पराबोध । यस चेतना अन्तर्गत कुनै साहित्यकार केवल समकालीनताकै अनुभूति बोकेर लेख्तैन, बरु होमर-देखिको सिङ्गै यूरोपीय साहित्य र यसै अन्तर्गत आफ्नो सम्पूर्ण राष्ट्रिय साहित्यको समकालिक (एकै साथ) सत्ता हुन्छ र एउटा सिङ्गै क्रम–व्यवस्था छ भन्ने अनुभव पनि गर्दछ । अनन्त र सामयिकताका यस सहबोधले नै कुनै पनि साहित्यकारलाई परम्परा–चैतन्य प्रदान गर्छ । यसैले नै कुनै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लेखकलाई आफ्नो स्थान र समकालीनताको तीखो सचेतता दिएको हुन्छ ।'

निश्चय नै प्रत्येक लेखक भविष्यप्रति सचेत हुन्छ । तर इलियट 'के गर्नुपर्ला' भन्ने सोचविचारका निम्ति अहिलेसम्म 'के गरिएको रहेछ' भन्ने जानकारी पनि उत्तिकै आवश्छ छ भन्ने ठान्दछन् । उनका विचारमा यस परम्परा–चेतनाबाट कुनै पूर्ववर्तीहरूले के गरेर गएका छन् अनि उनीहरूको उपलब्धि कस्तो रह्यो भन्ने बोध मात्र होइन, कुनै खास भाषा र साहित्यका सम्भावनाको पनि ज्ञान हुन्छ, सीमाहरूको पनि ज्ञान हुन्छ । यसै सन्दर्भमा इलियट भन्दछन्– 'त्यसैले कुनै पनि प्रौढ साहित्यको आफ्नो इतिहास हुन्छ । यो इतिहास केवल वंशानुक्रमको, पाण्डुलिपिको र यस्ता र उस्ता रचनाको सङ्ग्रह मात्र होइन, तर अवचेत रूपमै भए पनि त्यस भाषाको त्यस्तो व्यवस्थित प्रगति पनि हो जुन प्रगतिक्रममा भाषा आफ्ना सीमा अन्तर्गत आफ्ना समस्त सम्भावनाहरूको साकारता पनि हो ।'

लेखकमा जस्तै समालोचकमा पनि परम्परा–सचेतता वा ऐतिहासिक सजीवताको चैतन्य इलियटका दृष्टिमा अपरिहार्य देखिन्छ । उसका विवेचनामा सिङ्गै परम्पराको बोध प्रतिविम्बत हुनुपर्छ अन्यथा उसको मूल्यांकन प्रामाणिक हुन सक्तैन भने समालोचक परम्परासचेत हुनुपर्ने इलियट ठहऱ्याउँछन् । वर्तमानको मूल्याङ्कनको आधार परम्पराका उपलब्धिहरूको सापेक्षतामै प्रकट हुन्छ भन्ने मत व्यक्त गर्दै इलियट भन्छन्— "समालोचकसँग एउटा शक्तिशाली दर्पण हुन्छ र ऊ त्यसैका आधारमा वर्तमानलाई अतीतका सापेक्षतामा मूल्याङ्कन गर्नुका साथै वर्तमानका प्राप्ति र आकाङ्क्षा अनुरूप अतीतको मूल्याङ्कन पनि गर्दछ ।"

समालोचकका निम्ति साहित्यिक परम्परा मात्र होइन, समालोचनाको इतिहासको जानकारी पनि उत्तिकै अपरिहार्य छ । समालोचनाको इतिहास विभिन्न नाम र समालोचना–सिद्धान्तको क्याटलग (विवरणिका) मात्र होइन, वास्तविक सृजनात्मक प्रक्रियाको जीवन्त अध्ययन समेत हो ।

यसरी इलियट लेखक–समालोचक दुवैका निम्ति परम्परा–सचेतताको महत्त्व देखाउँछन् । निकट पूर्ववर्ती पुस्ता वा समकालीन पुस्ताको पछि–पछि डौडनुभन्दा परम्परा र वर्तमानलाई यसको समग्रतामा वरण गर्नु उनी आवश्यक ठान्दछन् । निश्चय नै इलियटको यो परम्परा र व्यक्ति–प्रतिभाका बीचना सन्तुलित, सापेक्षतापूर्ण र सम्बन्धसूचक दृष्टिकोण लेखक–समा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लोचक दुवैंका प्रौढताका निम्ति ग्रहणीय छ । अरु समालोचनाको व्यवसाय 'परम्परा र व्यक्ति प्रतिभा' का बीचको सापेक्ष सम्वन्धको ज्ञानविना प्रौढ–परिष्कृत बन्नु पनि गाह्रो छ । इलियटको पहिलो प्रभावशाली समालोचनात्मक धारणा यही हो ।

इलियटले उपर्युक्त किसिमले अर्थविस्तार गरे अनुसार परम्पराको अर्थ यसको सजीवताको अनुभूति हो । तर लेखकले परम्परालाई कसरी आत्मसात् गर्ने ? तीन प्रकारका प्रचलित बाटाहरू देखिएका छन्– (१) अतीतलाई एकमुष्ट वा एक चक्काका रूपमा विना निर्धारण ग्रहण गर्नु,(२) कुनै एक युग वा एक दुई प्रतिभाकै प्रशंसामा आफूलाई केन्द्रित गर्नु,(३) कुनै एक युग वा अवधिलाई मन पराउनु र त्यसैमा एकोहोरिनु । तर इलियटका दृष्टिमा यी तीनवटै बाटा परिपूर्ण छैनन् , परम्परालाई आत्मसात् गर्न पूरै अतीत र त्यसका सर्वविध धारा र प्रतिभालाई निर्धारणपूर्वक आत्मसात् गर्नुपर्दछ । इलियटका विचारमा लेखक हुर्कंदै गएपछि आफ्नै वैयक्तिक हृदयभन्दा राष्ट्रको हृदय अनि सम्पूर्ण यूरोपको हृदय बढ्ता महत्त्वपूर्ण छ अनि यो हृदय बदलिंदै गएको छ र बदलिनुको अर्थ विकास हो भन्ने कुरा सिक्तै जान्छ । परम्परालाई त्यसका परिपूर्णतामा ग्रहण गर्न प्रमुख लेखकहरूको अध्ययन मात्र पर्याप्त छैन, गौण लेखकहरूको अध्ययन पनि उत्तिकै आवश्यक छ । वस्तुतः यिनै रचनाकारहरूले नै प्रमुख प्रतिभाको पृष्ठभूमि र मार्ग बनाएका हुन्छन् अनि परम्परालाई निरन्तरता दिएका हुन्छन् भनी इलियट ठान्दछन् ।

यसै पृष्ठभूमिमा समालोचनात्मक प्रसङ्गलाई उठाउन सकिन्छ । इलियट जब कुनै भाषाको साहित्यलाई एउटा जीवित परम्पराको रूपमा हेर्छन्, उनी समालोचकमा पनि अन्य गुणका साथै यो परम्परा–चेतना अत्यावश्यक ठान्दछन् । कुनै नयाँ लेखक शून्यमा आउँदैन, ऊ आउनुभन्दा अगि नै त्यस भाषा–साहित्यको खास स्रष्टा–परम्परा हुन्छ जसलाइ इलियट जीवित ठान्दछन् । त्यस परम्परामा विभिन्न लेखकहरूको एक प्रकारको स्थान र क्रम बसिसकेको हुन्छ । नयाँ लेखकको उपस्थितिका साथै यदि उसको योगदान महत्त्वपूर्ण र प्रभावकारी छ भने ऊ (नयाँ लेखक) पनि परम्परारूढ हुन्छ र ऊ परम्पराकै अङ्गका रूपमा परम्परालाई प्रभावित गर्न पुग्छ । त्यसैले परम्परा सीमाङ्कन होइन, निरन्तरता हो । त्यस नयाँ लेखकको उपस्थितिसँगै त्यसभन्दा अगिको स्रष्टा–परम्पराको स्थान र क्रममा ठूलो वा मामुली पुनर्निर्धारण आवश्यक हुन्छ । समालोचकको मूल दायित्व

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यही निर्धारण–पुनर्निर्धारणको निरन्तरतासँग सम्बद्ध छ ।

निष्कर्षमा इलियटको 'परम्परा र व्यक्तिप्रतिभा' सिद्धान्तलाई निम्नलिखित बुँदामा निचोडका रूपमा सँगेट्न सकिने अनुभव हुन्छः—

१. परम्परा भनेको कुनै भाषाको साहित्यको सिङ्गो र संपूर्ण परम्परा हो र यसको साहित्यिक पृष्ठभूमिको परम्परा पनि हो र परम्परा अतीत मात्र नभई निरन्तरता हो अनि परम्परा निजीव नभई सजीव र गतिशील रहन्छ ।

२. परम्परा लेखकको अनुक्रम र कृतिविवरण तथा प्रमुख लेखकहरूको उपलब्धि–चित्र नभई त्यस साहित्यका संपूर्ण गौण र प्रमुख लेखकहरू समेतका संपूर्ण प्राप्ति-अप्राप्ति र सीमा–संभावनाको समष्टि हो ।

३. परम्परा कुनै विन्दुमा पनि अवरुद्ध हुँदैन र प्रत्येक नयाँ लेखक परम्परासित भिड्दै परम्परामै समाविष्ट हुन्छ र परम्परा सतत–विकाशील रहन्छ ।

४. लेखक जीवित वा स्वर्गीय भए पनि परम्परामा ऊ सजीव नै रहन्छ र उसको भूमिका जे छ त्यसको अनुभव भई नै रहन्छ ।

५. परम्परामा साहित्यकारहरूको निश्चित स्थानक्रम उनीहरूको सापेक्ष योगदानअनुसार निर्धारित रहन्छ परन्तु प्रत्येक नयाँ व्यक्तिप्रतिभाको आगमन र परम्परामा आरोहणसँगै परम्परा व्यक्ति-प्रतिभाहरूको स्थानक्रमको निर्धारण–पुनर्निधारणको प्रक्रिया चलिराख्छ । यदि नयाँ व्यक्तिप्रतिभा विशेष शक्तिशाली छ भने परम्परामामा पूर्वनिर्धारित स्थानक्रममा ठूलो हेरफेर पनि हुन सक्छ अन्यथा सानोतिनो संयोजन मात्र पनि पर्याप्त हुन सक्छ ।

६. साहित्यको इतिहास वास्तवमा यसै परम्पराको विवरण हो र व्यक्तिप्रतिभाको खास मूल्य पनि यसै परम्पराका सापेक्षतामा निर्धारित हुन्छ ।

७. परम्परासितै नवागन्तुक व्यक्ति–प्रतिभा भिडिन्छ, ऊ परम्परामै आरूढ हुन्छ अनि परम्पराकै सापेक्षतामा उसको खास ऐतिहासिक भूमिका निर्धारित हुन्छ अनि ऊ पम्पराकै रूपमा जीवित रही आउँदा व्यक्ति–प्रतिभालाई आफ्ना प्राप्ति–अप्राप्तिबाट प्रभावित गर्न पुग्छ र आउँदा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्ति–प्रतिभाहरू समेतका सापेक्षतामा परम्परामा उसको स्थान–क्रम वा मूल्यको निर्धारण–पुनर्निर्धारण निरन्तर भई नै रहन्छ ।

८. परम्पराका सापेक्षतामा व्यक्ति–प्रतिभालाई हेर्ने र व्यक्ति–प्रतिभा (गौण र प्रमुख दुवैथरी) का जीवित, गतिशील र स्थानक्रम–निर्धारण–पुनर्निर्धारणात्मक समष्टिका रूपमा परम्पराको व्याख्या गर्ने यो सिद्धान्त प्रयोग–पक्षका दृष्टिले पनि अत्यन्त उपयोगी छ । इलियटका दृष्टिमा प्रत्येक व्यक्ति–प्रतिभालाई प्रौढताका निम्ति परम्परा र त्यसका व्यक्ति–प्रतिभाका प्राप्ति–अप्राप्ति र सीमा-सम्भावनाको समष्टि–बोध अथवा परम्परा–सचेतता अत्यन्तै आवश्यक छ । त्यस्तै समालोचकका निम्ति सो परम्परा–बोध अपेक्षित छ । साहित्यकारका निम्ति साहित्य–परम्पराबोधको जरुरत भए समालोचकका निम्ति यसका साथै समालोचनाको परम्पराबोध समेत आवश्यक छ । वास्तवमा साहित्यकार वा समालोचकलाई परंपराले भएका र हुन बाँकी कार्यका साथै तिनका सफलता-असफलताका बोधबाट ठूलो लाभ प्राप्त हुन्छ ।

९. परम्पराको व्याख्या गर्नु, परम्पराका सापेक्षतामा परम्परारूढ व्यक्ति-प्रतिभाको सापेक्ष मूल्याङ्कन गर्नु अनि नयाँ व्यक्ति–प्रतिभालाई परम्परामा समावेश गर्दा हुन आउने संभाव्य स्थानक्रमको निर्धारण–पुनर्निर्धारण गर्नु इलियटका दृष्टिमा समालोचनका कार्य हुन् ।

(घ) निर्वैयक्तिकीकरण सिद्धान्त

टी० एस० इलियटका समालोचनात्मक धारणाहरूमा उनको निर्वैयक्तिकीकरण वा निर्वैयक्तिकताको सिद्धान्त पनि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । यस सम्बन्धमा केही सङ्केत समेत गरिसकिएको छ । यसैलाई शब्दान्तरमा वस्तुपरकताको सिद्धान्त पनि भन्न सकिन्छ । कविता–सृजनाका प्रक्रियामा कविको व्यक्तित्वको विलय हुन्छ र कविता कवि–व्यक्तित्वको अभिव्यञ्जना होइन भन्ने धारणा उनले अँगालेको देखिन्छ । रोमाण्टिक वैयक्तिक आवेगका अभिव्यक्तिमा विश्वास नगर्ने क्लासिकल इलियटका दृष्टिमा कवि माध्यम मात्र हो, ठूलो कविचाहिं झन् परिष्कृत माध्यम हो । यसै सन्दर्भमा इलियटले एउटा मार्मिक रूपक प्रस्तुत गरेका छन् ।

कवि-हृदय प्लेटिनमको टुक्रा हो, कविता सल्फरिक एसिड (आम्ल) हो । प्लेटिनम टुक्राले आम्ल (सल्फरिक एसिड)को निर्माणमा महत्त्व-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यूर्ण योगदान दिन्छ, तर प्लेटिनम न आफू बदलिन्छ न त नवनिर्मित आम्ल वा एसिडमा प्लेटिनमको स्वल्प मात्रा पनि परेको हुन्छ। निश्चय नै यो आम्ल वा एसिड बन्नाका निम्ति प्लेटिनमको उपस्थिति अनिवार्य छ, तैपनि प्लेटिनम उत्प्रेरक मात्र हुन्छ, आफ्नै मात्रा उक्त आम्ल या एसिडमा यसले पार्दैन। यस वैज्ञानिक रूपकद्वारा अवैयक्तिक वा वस्तुगत दृष्टि भएका क्लासिकल समालोचक इलियटले कवि र कविताका बीचका सम्बन्धलाई स्पष्टयाउन चाहेको देखिन्छ। यो सम्बन्ध प्लेटिनम र गन्धकीय आम्ल (सल्फरिक एसिड) को जस्तै सम्बन्ध हो, यसलाई प्रकारान्तरले निर्वैयक्तिकता भन्न सकिन्छ।

अक्सिजन र सलफर डाइक्साइड नामक दुई ग्याँसले भरिएको कोठामा राम्ररी परिष्कृत प्लेटिनम धातुको एक टुक्रा राखिदिएमा यी दुबै ग्याँस गन्धकीय आम्ल (सलफरिक एसिड) मा बदलिन्छन्। यो एउटा वैज्ञानिक रसायन–प्रक्रिया हो। कविको हृदय वा व्यक्तित्व (प्लेटिनम तुल्य) पनि उक्त आम्ल–कविताका निर्माणका निम्ति अपरिहार्य छ, तर आफ्नो प्रवेशले अरूलाई परिवर्तित गर्नु र आफू स्वयम् अपरिवर्तित रहनु प्लेटिनमको स्वभाव हो, कवि–हृदयको पनि प्रवृति हो। साथसाथै नयाँ आम्ल वा कवितामा प्लेटिनमको कुन चिह्न भेट्टाइँदैन, कविको व्यक्तिगत हृदयको कुनै कण वा व्यक्तित्वको र वैयक्तिकताको कुनै तत्त्व उत्तम कवितामा पर्दैन। त्यसैले कवि–हृदयका सम्बन्धमा इलियट भन्दछन्— 'यसले पृथक् वा बाह्य रूपमा त्यस मान्छेका अनुभवमा भाग लिन्छ, तर कलाकार जति सिद्धहस्त हुन्छ त्यत्तिकै ज्यादा उसका भोक्ता र स्रष्टा हृदय पृथक् हुन्छन् अनि त्यत्तिकै परिष्कारपूर्वक कलाकार–हृदयले आफ्ना सामाग्रीभूत संवेगहरूलाई पचाउन र रूपान्तरण गर्न सक्नेछ।'

इलियट भोक्ता हृदय र स्रष्टा हृदयलाई भिन्न रूपमा सक्रिय देख्न चाहन्छन्। भोक्ता व्यक्तिको व्यक्तित्वको वा भोगको आत्मागाथा नै कला हो भन्ने रोमान्टिक दृष्टिकोण इलियट स्वीकार गर्दैनन्। त्यसैले उनका निम्ति कवि–हृदय एउटा माध्यम मात्रै हो, प्लेटिनम टुक्रा जस्तै मात्रै। यस कवि-माध्यममा प्रभाव र अनुभवहरू विलक्षण र अप्रत्याशित रूपमा संयोजित हुन्छन्। भर्नू, भोक्ता हृदय वा कवि–व्यक्तिका निम्ति महत्त्वपूर्ण प्रभाव र अनुभव कवितामा आउँदै नआउन सक्छन् र कवितामा जुन अनुभूतिहरू आउँछन् व्यक्ति वा व्यक्तित्वका निम्ति तिनीहरूको नगण्य महत्त्व हुन सक्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वास्तवमा इलियट आत्मपरक रोमाण्टिक मान्यताप्रति विरोध जनाइरहेका छन् । रोमाण्टिक धारणाअनुसार कविता अवेगहरूको अभिव्यक्ति हो, कविको व्यक्तित्वको अभिव्यञ्जना हो । त्यसैले त्यहाँ आत्मपरकताको बोलबाला देखिन्छ, भोक्ता हृदयको महत्त्व देखिन्छ । तर इलियट साधारणीकरणको नजीक–नजीक छन् । उनी निर्वैयक्तिकता र वस्तुपरकताको स्थापनाका निम्ति कवि–हृदयको भोग वा वैयक्तिकतालाई कविता–आम्लमा प्लेटिनम झैं उपयोगी भएर पनि स्वयम्-अप्रभावित ठान्दछन् । उनको भनाइ छ— 'कविता आवेगको पोखाइ होइन, व्यक्तित्वको अभिव्यञ्जना होइन बरु व्यक्तित्वबाट मुक्ति हो ।'

अनुभूति इलियटका दृष्टिमा दुई प्रकारका छन्— आवेग र संवेग । उपर्युक्त दुई ग्यास झैं यी दुई आवेग (अनुभूति) र संवेग (शब्द–बिम्बादि) उत्प्रेरक कवि–हृदय वा प्लेटिनम टुक्रा समक्ष उपस्थित हुन्छन् । कलाकृतिमा सहृदय पाठकले प्राप्त गर्ने अनुभव कुनै शब्द-बिम्बमय संवेग वा संवेगहरूको संयोजनबाट प्राप्त हुन्छ अथवा खास शब्द, शब्दावली र बिम्बका रूपमा कलाकारसँग रहेका धेरै आवेगहरूको संयोजनबाट प्रकट हुन्छ । त्यसैले इलियट कवि–हृदयलाई असंख्य अनुभूति (आवेग) तथा शब्दावली र बिम्बहरू (संवेग) लाई लिने र सञ्चित गर्ने आधार–पात्र सम्झन्छन् । कुनै घटनावश संयोजकको स्पर्श पाएपछि एक नयाँ यौगिकका रूपमा निष्पन्न हुने प्रतीक्षामा यी आवेग–संवेगहरू रहन्छन् । उदाहरणार्थ किट्सको 'बुलबुल' कवितालाई पनि लिन सकिन्छ जहाँ बुलबुलको संयोजक पाएर कवि–हृदयमा सञ्चित अनेक आवेग तथा शब्दावली र बिम्बहरू (संवेग) संयोजित हुन जान्छन् । इलियट भन्न चाहन्छन्— 'आवेग वा संवेग आफैंमा महत्त्वपूर्ण हुँदैनन्, बरु आवेग-संवेगको रूपान्तरणको प्रक्रिया नै महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।' इलियटका दृष्टिमा श्रेष्ठ कलाकृति श्रेष्ठतम रूपान्तरण–प्रक्रिया हो । यसै सन्दर्भमा इलियट आवेग कविता होइन र त्यसको संस्मरण पनि कविता होइन भन्दै वर्ड्स्वर्थको रोमाण्टिक कविता-मान्यताको खण्डन गर्दछन् । किनभने कविता त आवेग र संवेगहरू संघटित हुने विशेष प्रक्रिया हो, सीधै भोक्ता–हृदयको अभिव्यञ्जना होइन । दुई ग्याँसहरू जस्ता आवेग–संवेगहरू कविता–आम्लका रूपमा रूपान्तरित हुने घटना नै महत्त्वपूर्ण छ, कवि-हृदय उत्प्रेरक प्लेटिनमतुल्य सक्रिय र अपरिहार्य भए पनि आफू चाहिं प्रभावित हुँदैन वा आम्लमा आफ्ना अणुहरू प्रस्तुत गर्दैन । यही वैज्ञानिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपकद्वारा इलियटको निर्वैयक्तिकता वा वस्तुपरकताको सिद्धान्तको प्रस्तुतीकरण गर्न सकिन्छ । कविता-आम्लको यो संयोजन-रूपान्तरणको प्रक्रिया अन्तर्गत जुन कविता वा आम्ल निक्लन्छ त्यो कविको वैयक्तिक भोग वा आवेग-संवेग (ग्याँसहरू) नभएर नयाँ वस्तु हुन्छ । यही नै इलियटको र निर्वैयक्तिकता वस्तुपरकताको लक्षण हो ।

निष्कर्षका रूपमा इलियटको निर्वैयक्तिकीकरण वा निर्वैयक्तिकताका सिद्धान्तको निचोडलाई निम्नलिखित मूल बुँदामा राख्न सकिने देखिन्छ :—

१. रोमाण्टिक दृष्टिमा कविता (अथवा साहित्य) कविकै आत्माभिव्यक्ति वा कविकै व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति हो भने क्लासिकल दृष्टि भएका इलियट चाहिं कविता (वा साहित्य) लाई कविको आफ्नै व्यक्तित्वको अभिव्यक्ति नभई वस्तु (जीवन-जगत्) कै अभिव्यक्ति ठान्दै कवितालाई त्यस अभिव्यक्तिको माध्यम मात्र स्वीकार्छन् ।

२. यदि रोमाण्टिक धारणामा वस्तु (जीवनजगत्) भोग्दा तिनबाट प्राप्त उद्दीपनबाट कवि-हृदयमा प्रकट अनुक्रिया (प्रतिक्रिया) को फलस्वरूप निर्मित कवि-व्यक्तित्व (कवि-चेतना वा कवि-मानस) कै अभिव्यक्ति कविता थियो भने इलियटका क्लासिकल मान्यतामा चाहिं कविता वस्तु (जीवनजगत्) कै अभिव्यक्ति हो र कवि चाहिं केवल वस्तु (जीवनजगत्) ले कविताका रूपमा अभिव्यक्ति पाउने प्रक्रियाको माध्यम हो अर्थात् व्यक्ति कविले जीवन-जगत् भोग्दा उसका हृदयमा प्रतिबिम्बित जीवन-जगत् उसका माध्यमबाट व्यक्तिन्छ ।

३. यसै सिलसिलामा इलियटको रासायनिक रूपक देखा पर्छ । जीवन-जगत्का आवेग (अनुभूति) कवि-हृदयको स्पर्श प्राप्त गरी कविताका रूपमा परिणत हुन्छन् र यस प्रक्रियामा कवितामा कवि-हृदय वा कवि-व्यक्तित्वको अंश पर्दैन बरु कवि-व्यक्तित्व आवेग र संवेगलाई कवितामा परिणत तुल्याउने माध्यम वा कारक मात्रै रहन्छ । रासायनिक रूपकका दृष्टिले यसको व्याख्या गर्दा चाहिं अक्सिजन र सल्फर डाइक्साइड परिष्कृत प्लेटिनमका उपस्थितिबाट सल्फरिक एसिडया गन्धकीय आम्लमा परिणत हुने तर त्यस आम्लमा प्लेटिनमको अंश नपर्ने प्रक्रियालाई इलियट निर्वैयक्तिकताका उदाहरणका रूपमा पेश गर्दछन् । यदि प्लेटिनम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

टुक्रा अपरिष्कृत भएमा त्यसको केही अंश आम्ल (एसिड) मा परे झैं कविहृदय वा कवि–व्यक्तित्व अपरिष्कृत भएमा चाहिं त्यसको असर केही मात्रामा कवितामा पनि पर्न सक्छ । परन्तु इलियटका विचारमा महान् कवि परिष्कृत प्लेटिनम टुक्रा जस्तै हो, ऊ जीवन–जगत्का आवेग र संवेगलाई कवितामा परिणत गराउने माध्यम मात्रै हो ।

४. यसरी कवितालाई निर्वैयक्तिक र वस्तुगत रूपमा व्याख्या गर्ने हुनाले नै यो सिद्धान्त निर्वैयक्तिकता वा निर्वैयक्तिकीकरणको सिद्धान्त हुन जान्छ ।

(ङ) वस्तुगत समीकरण सिद्धान्त

उपर्युक्त दुई सिद्धान्तका सन्दर्भमा इलियटको वस्तुगत समीकरण-को महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त आउँछ । आवेगहरू वस्तुगत समीकरणकै आधारमा साहित्यिक कृतिमा व्यक्त हुने अथवा आवेगलाई वस्तुगतता वा नाटकीयता दिएरै व्यक्त गरिनुपर्ने कुरा शेक्सपियरका 'ह्यामलेट' नाटकका चर्चाका क्रममा व्यक्त गर्दै वस्तुगत समीकरणको सिद्धान्तको प्रतिपादन इलियट गर्छन् । उनी भन्दछन्— 'संवेगको प्रयोगद्वारा आवेगहरूको नाटकीकरण हुनुपर्छ, संवेग नै कविका सृजना— साधनका रूपमा आवेगको स्थानापन्न हुन जान्छ र अरू कविताको विषय वा वस्तुको रूपमा बदलिन्छ ।' इलियटको भनाइको तात्पर्य के हो ? आवेगलाई स्वतः व्यक्त्याउनु हुँदैन, बरु संवेगको रूप दिनुपर्छ । संवेगले आवेगहरूको स्वर अनुरूप अनुभूति दिने मात्र होइन, बरु वास्तविकताको अनुभूति र वस्तुका ऐन्द्रियिक गुणहरूको अनुभूति पनि दिनुपर्छ । यहाँ संवेग भन्नुको तात्पर्य ऐन्द्रियिक अनुभूतिको सामर्थ्य हो । आवेगलाई कलाकृतिका रूपमा परिणत गर्ने तरीका एउटै छ, वस्तुगत समीकरण । शब्दान्तरमा भन्ने हो भने वस्तु–समूह, परिस्थिति र घटनावली वा सन्दर्भद्वारा नै आवेगलाई प्रकट गर्न सकिन्छ, यही वस्तुपरकता नै कुनै आवेगको सूत्र बन्न सक्छ । ऐन्द्रियिक अनुभूतिमा पुग्ने बाह्य तथ्यहरू दिएमा नै त्यो आवेग तत्काल उद्दीप्त हुन सक्छ । यदि शेक्सपियरको कुनै सफल दुःखान्त नाटकमा दृष्टि दिने होभने त्यहाँ आवेगको उपयुक्त समनार्थी संवेग प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । श्रीमती म्याकवेथ जब निद्रामै डुल्छिन्, उनको मनःस्थिति वा आवेग कल्पित ऐन्द्रियिक प्रभावहरूका सञ्चितिद्वारा संप्रेषित गरिएको पाइन्छ । आवेगलाई बाह्य प्रकटीकरण दिने सामग्री वा संवेगकै पूरापूर उपयुक्ततामै कलात्मक अपरिहार्यता निहित हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुगत समीकरणका सम्बन्धमा इलियटको मूलभूत स्थापना के हो? जुन आवेग कविसँग छ, त्यसको अभिव्यक्ति–समक्ष वस्तुस्थिति कवितामा प्रकट हुनुपर्छ अथवा साहित्यकार आफू जे देख्छ त्यो अरूलाई देखाउन समर्थ हुनुपर्छ। आवेगका निम्ति समानार्थी वस्तु-समरूप (घटना, परिस्थिति, ऐन्द्रियिक-बाह्य सामग्री) प्रस्तुत भएमा नै यस प्रकारको संप्रेषण सम्भव हुन जान्छ। कलाको वस्तुपरकता र निर्वैयक्तिकताको सिद्धान्तको पुष्टि गर्दै इलियटको वस्तुगत समीकरणको सिद्धान्त देखा पर्छ।

इलियट दाँतेमा वस्तुगत समीकरणको सामर्थ्य भेट्टाउँछन् तर टोर्नरको 'प्रतिशोधीको दु:खान्तक' (रिभेन्जर्स ट्राजेडी) आवेगको वस्तुगत समीकरण गर्न नसक्ता असफल छ भन्ने राय पेश गर्दछन्। मूलत: शेक्स-पियरका 'ह्यामलेट' नाटकबाट यो सन्दर्भ उठेको छ। इलियट 'ह्यामलेट' मा ह्यामलेटका आवेगका निम्ति वस्तुगत समीकरण शेक्पियरले प्रस्तुत गर्न नसकेकाले 'ह्यामलेट' नाटकमा कलागत दुर्बलता देख्छन्। यसैका प्रसङ्गमा हामी भन्न सक्छौं— 'चीसो चूल्हो' मा पनि महाकवि बालकृष्ण समले आफ्ना आवेगका निम्ति वस्तुगत समीकरण प्रस्तुत गर्न सकेका छैनन्। ह्यामलेटको विषादको कारण उसकी आमा होभने उसमा विषाद–दायिनीको सामर्थ्य अविकसित भए जस्तै 'चीसो चूल्हो' का सन्ते–गौरी समका आवेगका निम्ति वस्तुगत समीकरण हुन सकेका छैनन्।

इलियटको वस्तुगत समीकरणको मुख्य तात्पर्य के होभने कवि जुन आवेगलाई प्रस्तुत गर्दछ, सीधा कविका आफ्नो व्यक्तित्वका अभिव्यक्तिका रूपमा प्रकट हुँदा ती आवेगहरू सफल कलाकृतिका रूपमा परिणत हुन सक्तैनन्। आवेगलाई नाटकीयता वा वस्तुगतता दिनुपर्छ अथवा सामानार्थक-अभिव्यञ्जक संवेगद्वारा बाह्यता दिनुपर्छ अथवा परिस्थिति, घटना र इन्द्रियग्राह्य सामग्रीद्वारा प्रस्तुत गर्नुपर्छ। यही हो इलियटको वस्तुगत समीकरण। उदाहरणार्थ 'प्रह्लाद' नाटकमा प्रह्लाद र शण्ड–हिरण्यकशिपु जस्ता पात्रहरू संवेगका रूपमा उपस्थित भएबाट ज्ञान–विज्ञानका आवेगहरू सफल सार्थक रूपमा व्यक्त भएका छन् भन्न सकिन्छ। अथबा 'बुलबुल' वा 'यात्री' का अभावमा किट्स र देवकोटाका आवेगहरूको वस्तुगत समीकरण असम्भव हुन जान्थ्यो भन्ने कुरा सोच्न सकिन्छ। वस्तुगत समीकरणको सिद्धान्त इलियटको समालोचना–मान्यतामा अत्यन्त सारपूर्ण छ। निर्वैयक्ति-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्ता र वस्तुगत समीकरण एक अर्काका पूरक बन्न गएका छन्, नङ र मासु जस्तै मिल्न गएका छन् ।

निष्कर्षमा इलियटको वस्तुगत समीकरणका सिद्धान्तका मूल मनसायलाई निम्नलिखित बुँदामा समेट्न सकिन्छः—

१. कविका मनका आवेगलाई, सीधा आत्माभिव्यक्तिका रूपमा प्रकट गर्नु उपयुक्त छैन र यसबाट पाठकमा मनमा त्यस आवेगको सफल सञ्चार पनि हुन सक्तैन । त्यसैले इलियट त्यस आवेगकै बराबर वा समरूप वस्तु (शब्दावली, विम्ब, घटना, ऐन्द्रियिकता आदि) द्वारा कवितामा आवेगलाई मूर्तता र स्पष्टता दिनु आत्यावश्यक ठान्दछन् र आवेगको समरूप यो वस्तु संवेग हो भन्दछन् । त्यसैले आवेगको समीकरणस्वरूप वस्तु (संवेग) द्वारा आवेगलाई प्रस्तुत गर्नु इलियटको 'वस्तुगत समी-करण' हो । भनूँ, कविले सीधा आवेग नपोखी त्यसको वस्तुगत समी-करणस्वरूप संवेगद्वारा आवेगलाई प्रकट गर्नु निर्वैयक्तिक वा वस्तुगत सृजना--प्रक्रियाका रूपमा देखा पर्छ ।

२. यो 'वस्तुगत समीकरण सिद्धान्त' शेक्सपियरको 'ह्यामलेट' नाटकका प्रसङ्गमा इलियटद्वारा प्रस्तुत गरिएको हो । सूक्तिमय 'ह्यामलेट' नाटकका ठूलठूला सूक्ति शेक्सपियरका आवेगका सीधा पोखाइका रूपमा छन् र राजकुमार ह्यामलेट ती आवेगका समीकरणका रूपमा दुर्बल छन् भन्दै इलियटले यस सिद्धान्तको उठान गरेका छन् । आवेगको समीकरण वस्तु (संवेग) द्वारा नगरिएमा कृति दुर्बल हुन्छ भन्ने मूल अभिप्राय प्रकट गर्दै इलियट गैह्र–रोमाण्टिक छन् वा आत्माभिव्यक्तिको सहजताका विरुद्ध सुविचारित र संयत संवेगमय (वस्तुमय) समीकरणका क्लासिकल मान्यतामा टेकिरहेका छन् ।

(च) समान्वित संवेदनाको सिद्धान्त

इलियटका निम्ति उत्तम साहित्यिक कृति 'समन्वित संवेदना' को प्राप्ति हो । उनी आफ्ना 'मेटाफिजिकल कविहरू' निबन्धमा यस मान्यताको स्थापना गर्छन् । इलियटका दृष्टिमा संवेदनाको विच्छेदन साहित्यिक इतिहासको दुर्घटना हो । यस दृष्टिले उनी सत्रौं शताब्दीका डन–मार्भेल प्रभृति अङ्ग्रेजी कविहरूमा समन्वित संवेदना पाउँछन्, विचार र संवेगको समन्वित सत्ता भेट्टाउँछन् । तर मिल्टनदेखि भिक्टोरिया–युगसम्मका धेरै-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जसो अङग्रेजी कविहरू यस दृष्टिले उनका विवेचनामा विच्छिन्न देखा पर्छन् र कमजोर ठहरिन्छन् । डन र मार्भेल आफ्नो मनःस्थिति र आवेगका निम्ति शब्दसमानार्थी प्रस्तुत गर्न सक्षम छन् । निश्चय नै टेनिसन र ब्राउनिंग जस्ता भिक्टोरिया युगका कविहरू सोच्छन्, तर आफ्ना विचारलाई गुलाफको गन्ध जस्तै तत्क्षण अनुभूत गर्न उनीहरू सक्तैनन् । तर डनका निम्ति भाहिं विचार अनुभूति बन्छ र यसले उनको संवेदनालाई निर्देशित गरिदिन्छ । जब कुनै कविको मन काव्य–कृतिका निम्ति पूरै परिष्कृत र सज्जित हुन्छ, उ सधैं विक्षुब्ध अनुभूतिहरूलाई संयोजित गरिरहेको हुन्छ तर साधारण मान्छेका अनुभूति विश्रृङ्खल, अनियमित र खण्डित हुन्छन् । सामान्य मान्छे प्रेममा पर्छ र स्पिनोजाको दर्शन पढ्छ तर उसका निम्ति यी दुवै कुरा एक अर्कासँग असम्बद्ध हुन्छन् अथवा टाइपराइटरको आवाज र भान्साको गन्ध एक अर्कासँग कुनै सम्बन्ध राख्तैनन् किन्तु कविका हृदयमा यी अनुभूतिहरूले नयाँ समग्रता निर्माण गरिदिएका हुन्छन् । संवेग र विचारको यही पारस्परिक समन्विति नै इलियटको संमन्वित सवेदना हो ।

मूलतः इलियट मानवीय अन्तस्करणका विभिन्न स्तरको समन्विति मै उत्तम साहित्य निष्पन्न हुन्छ भन्ने ठान्छन् । केवल आवेगमा हुर्कने काव्य–परम्परा वा केवल चिन्तनमा फैलिने काव्य–परम्परा उनका दृष्टिमा सम्वेदनाको विच्छिन्नता हो । चिन्तन र संवेगको समन्वितता अथया चिन्तन अनुभूतिमय बन्नु र अनुभूति चिन्तनमय बन्न सक्नु नै इलियटले चाहेको आदर्श स्थिति हो र इलियट यसैका पक्षमा देखा पर्छन् । यही नै उनको 'समन्वित संवेदना' को सिद्धान्तको मर्म हो ।

'संवेदनाको विच्छेदन' पदावली इलियटले एफ. एंच. ब्राडले र रेमी डे गौरमण्टबाट लिएका हुन् । इटालीका महकवि दाँते र फ्रान्सेली प्रतीकवादी कविहरू तथा सत्रौं शताब्दीका अङग्रेजी चिन्तक–कवि डन–मार्भेललाई आदर्श मानेर यो मान्यता स्थापित गरिएको छ । समन्वित संवेदनाका यस मान्यतामा आङ्गिक वा गतिशील अलङ्कारको ठूलो भूमिका हुन्छ भन्ने ठानिन्छ । यसले चिन्तनलाई ऐन्द्रियिकता दिन्छ वा चिन्तनको पुनः सृजना संवेगका रूपमा गराउँछ अन्यथा अलङ्कार चिन्तनको व्याख्या वा आवेगको सिंगार मात्र हुन्छ । त्यसैले आवेग र विचारलाई साथसाथ समग्र र अभिन्न रूपमा एकान्वित पार्ने सामर्थ्य कलरिजको 'कल्पना' को नजीक–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नजीक देखिन्छ र इलियट यस शक्तिलाई समन्वित संवेदनाको संश्लेषणकारी शक्ति ठान्दै यसलाई आङ्गिक र गतिशील अलङ्कारका रूपमा प्रकट हुने ठान्दछन् ।

(घ) उपसंहार

वास्तवमा भन्ने होभने इलियटले आफ्ना समालोचनात्मक धारणा-हरूको सङ्केत गरेका छन्, विस्तृत व्यख्या-विवेचना कमै गरेका छन् । त्यसैले उनका उपर्युक्त चार सिद्धन्तिमा अस्पष्टता ठाउँ-ठाउँमा आइराख्छ र सांङ्केतिक मार्मिकता मात्रै धेरैजसो उनका समालोचनात्मक धारणामा भेटिन्छ । अरू केही विद्वान्हरू पारिभाषिक शब्दको ठीक–ठीक प्रयोग अथवा निश्चित–स्पष्ट व्याख्या (उदाहरणार्थ आवेग–संवेग वा वस्तुगत समीकरणका प्रसङ्गमा) इलियटले नगर्नाले उनका समालोचनामा सोचाइ बढाउँदै लैजाँदा भ्रान्ति र अस्पष्टता भोग्नै पर्दछ भन्दछन् । निकै अंशमा यो आरोप असत्य पनि छैन । जे होस्, सङ्केतहरूमै पनि उनको समालोचकको प्रखरता चाहिं पर्याप्त रूपमा झल्कन्छ । रान्सोम र अरू बढी य्वोर्स विण्टर्सले कटु प्रतिक्रिया व्यक्त गरी खण्डन गर्न खोज्दा खोज्दै पनि समालोचक इलियट निचोडमा दरिलै देखिन्छन् । उनको वैशिष्टय ज्यादा व्याख्या नगरे तापनि साहित्यिक क्षेत्रका केही मूलभूत प्रश्न उप्काउन र तिनका बारेमा मौलिक दृष्टि प्रकट गर्नामा देखिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

रिचर्डस्का समालोचना सिद्धान्त

(क) आमुख: रिचर्डस् र उनका सिद्धान्तको पृष्ठभूमि

१. प्रारंभिक परिचय

आइभोर आम्‌स्ट्रङ्ग रिचर्ड्स् आधुनिक अङ्ग्रेजी समालोचनाका प्रबल स्तम्भका रूपमा रहेका छन् । रिचर्डस् र इलियटका समालोचना–मान्यताले आफ्ना उत्तरवर्ती इङ्गल्याण्ड र अमेरिकाका समालोचनामा गहिरो प्रभाव पारेको पाइन्छ । वस्तुत: यसको व्यापकताका क्रममा रिचर्ड्-स्को यो प्रभाव भारत र नेपालका साहित्य–समालोचनासम्म पनि आइपुगेको छ ।

इलियटले आफ्नै खास समालोचना–प्रणालीको निर्माण गरेनन्, बरु आफ्नो छिटफुट लेखनद्वारा कतिपय मार्मिक साहित्य सिद्धान्त प्रस्तुत गरेका हुन् । तर रिचर्डस्ले 'सौन्दर्य शास्त्रको आधारशिला' (१९२१, ओडेन र वूडका सहकारितामा), 'अर्थको अर्थ' (१९२३, ओडेनका सहकारितामा), 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' (१९२४),'कविता र विज्ञान' (१९२५), 'प्रयोगात्मक समालोचना' (१९२९), र अलंकारको दर्शन' (१९३६) जस्ता समालोचना–कृतिका आधारमा आफ्नै स्वतन्त्र–व्यापक साहित्य शास्त्रको निर्माण गरेको पाइन्छ। रिचर्डस् आफ्ना यी कृति (विशेषत: 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त,)द्वारा समालोचनाका इतिहासका नयाँ प्रणालीका संस्थापक बन्न गएका छन् ।

आजको इङ्गल्याण्ड–अमेरिकाको प्रभावशाली 'नव समालोचनाका' समेत रिचर्डस्को गहन प्रभाव भेटिन्छ । मनोविज्ञानप्रति गहिरो चाख राख्दै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविताको वैज्ञानिक व्याख्या गर्नु रिचर्डस्को सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण योगदान हो । कलाकृतिकै विशद अध्ययनमा समालोचना केन्द्रित हुनुपर्छ भन्ने कुरामा दृढ हुँदै भाषा, शब्द, विम्ब र अलङ्कारको उचित विश्लेषणतिर उन्मुख हुने गम्भीर दीक्षा समालोचकहरूलाई दिनु उनको अर्को प्रमुख उपलब्धि हो । यस सन्दर्भमा उनको 'प्रयोगात्मक समालोचना' (१९२९) ले पर्याप्त नयाँ दिशा र दृष्टि समेत दिएको हो ।

२. रिचर्डस्को मूल सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि: मनोविज्ञान

अवश्य नै प्लेटोको 'वासना–पोषण', अरस्तुको 'विरेचन', लन्जाइनसको मानसिक आनन्द, अट्ठारौं शताब्दीका मानसिक–प्रक्रियासम्बन्धी चाख र उन्नाईसौं शताब्दीका कलरिजको मनोवैज्ञानिक अभिरुचिले पाश्चात्य समालोचना–सिद्धान्तमा मनोवैज्ञानिक समालोचनाको पूर्वाभास दिंदै आएका हुन् । मूलतः फ्रायड र युङ्गका स्थापनाद्वारा प्रेरित र प्रभावित हुनाले बीसौं शताब्दीको समालोचना पनि मनोविज्ञानमूलक नै रहेको छ । परन्तु मनोवैज्ञानिक प्रभावको सर्वाधिक सशक्त र व्यापक साहित्यशास्त्रीय प्रयोगका प्रारम्भका प्रतीक चाहिं रिचर्डस् नै हुन गएका छन् । कसो भनिन्छ भने समालोचनाको क्षेत्रमा आज बहने हावाले रिचर्डस्लाई चिनेकै हुनुपर्छ ।

पहिल्यैदेखि पाश्चात्य समालोचनाको परम्परा सृजनात्मक प्रक्रियाका व्याख्यामा धेरथोर संलग्न नै रहँदै आएको छ । यसै क्रममा कलाकृतिले पाठकमा पार्ने प्रभावको व्याख्या पनि भई नै रहेको छ । तैपनि साहित्यका समालोचनामा पाठकीय मनोविज्ञानको तीव्र–गम्भीर विवेचनाका क्षेत्रमा चाहिं रिचर्डस् नै सर्वाधिक सशक्त देखा पर्छन् । साहित्य मानवीय अनुभूतिसँग सम्बन्धित छ र यसका व्याख्यामा मनोवैज्ञानिकताको भूमिका अपरिहार्य कुरा हो भने रिचर्डस्का दृष्टिमा पनि हाम्रा पुर्खाहरूका तुलनामा विज्ञान र मनोविज्ञानको जानकारीका दृष्टिले हामी बढ्ता सज्जित छौं र साहित्यको अरु बढी मनोवैज्ञानिक व्याख्या गर्न सक्छौं ।

रिचर्डस् आफ्नो 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' का प्रारंभमा 'जहाँ हाम्रो सभ्यताका कतिपय अल्झिएका–छरिएका अंशहरूको पुनर्वयन हुन्छ त्यस तानसँग म यस पुस्तकको तुलना गर्न चाहन्छु' भन्दै आफ्ना पूर्ववर्तीहरूका समालोचनात्मक स्फुरण–टिप्पणीहरूप्रति श्रद्धावान् हुँदा–हुँदै पनि समालोचना–परम्परामा वैज्ञानिक–व्यवस्थित र स्पष्ट–प्रामाणिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समग्रता अप्राप्य रहेको देख्छन् । रिचर्डस् परम्परासँग असन्तुष्ट मात्र होइनन्, ईसवीय ३००० सालतिर आजका उनका र अरूका सौन्दर्यशास्त्र, मनोविज्ञान र मूल्यसम्बन्धी ज्ञान दयनीय देखा पर्ने छन् भन्ने कुरासँग पनि सचेत छन् । समाज–विज्ञान, मनोविज्ञान र प्राकृतिक विज्ञानको विकासले जुन उत्तरोत्तर विस्तृत–सूक्ष्म अनि अपेक्षाकृत प्रौढ र सत्य–निकट मानवीय जानकारी हामीलाई प्राप्त हुनेछन्, तिनबाट हाम्रो साहित्यिक समालोचना पनि झन्–झन् परिष्कृत र परिपक्व हुँदै जाने कुरा उनले औंल्याएका छन् ।

जीवनका सङ्कीर्णता र पूर्णता अथवा क्षतिमय र अधिकाधिक उपयोगितामय सङ्गठनका बीचमा दोस्रो पक्ष (पूर्णता र अधिकाधिक उपयोगी सङ्गठन) तिर उच्चतम कविता संलग्न हुन्छ भने रिचर्डस् ठान्दछन् । उनका दृष्टिमा कविता मानवमनको यस्तै उच्चतम रूपमा सङ्गठित क्षणको स्मारक हो । त्यसैले माथ्यू अर्नोल्डकै भाकामा रिचर्डस् पनि कस्तो टिप्पणी गर्न चाहन्छन् भने विगत शताब्दीका अनेकौं आक्रमणले गर्दा थिलिथिलिएको र खुम्चिएको हाम्रो परम्परागत जीवन–सङ्गठन वा संस्कृति विज्ञानका नयाँ रहस्योद्घाटन, स्थापना र प्रभावका क्रममा पूरै लथालिङ्ग भएपछि जुन अव्यवस्था–अराजकता पैदा हुनेछ यो स्थिति विगत अनेकौं ऐतिहासिक अस्तव्यस्त अनुभवहरूभन्दा धेरै धेरै कठिन- विषम हुनेछभने यस अव्यवस्था-लाई जित्दै हामीलाई बचाउने सामर्थ्य कवितामै छ । यसरी वैज्ञानिक युगमा मनोविज्ञानकै आधारशिलामा टेकेर साहित्यको रागात्मक मनोवैज्ञानिक मूल्य र महिमाको स्थापना रिचर्डस्ले गरेका छन् । यस अर्थमा उनी सिडनी, शेली वा अर्नोल्ड जस्तै आदर्शवादी देखा पर्छन्, परन्तु उनको आदर्शवाद वा उपयोगितावाद मनोविज्ञान–सन्दर्भमा आधारित छ ।

साहित्यिक समालोचनाका क्षेत्रमा रिचर्डस्लाई प्रभावशाली आगन्तुक पनि ठानिन्छ । साहित्यकै मूलबाटो नआई मनोविज्ञान र अर्थ-विज्ञानका बाह्यपथबाट साहित्य–मुलुकमा प्रवेश गर्दै यसको अन्तर्तम केन्द्रको विश्लेषण गर्ने विद्वान् उनी हुन् । एफ. आर. लेविसका शब्दमा भन्ने होभने पूर्ववर्ती मान्य प्रणालीहरूभन्दा निकै मूल्यपूर्ण र सक्षम साहित्य–विश्लेषण-प्रणाली उनले प्रस्तुत गरेका छन् । अवश्यै कडवेलले मार्क्सवादी आधारमा अनि यूवोर्स विण्टर्स, रान्सोम, टेट, विसेट, ब्रुक्स र अन्य प्रशस्तै उत्तरवर्ती समालोचकहरूले विभिन्न आधारमा रिचर्डसको एक वा अर्को धारणामा केही कमजोरी देखेका छन् र आंशिक खण्डन पनि गर्न खोजेका छन् तर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस्का स्थापनाको सर्वाङ्गीण खण्डन कुनै मेधावी समालोचकको पनि बल-बुताभन्दा बाहिरको कुरा सिद्ध भएको छ। साहित्यिक समालोचनाका विगत ३-४ दशकमा रिचर्डस्को प्रभाव अन्तिम विजयस्तम्भका रूपमा नै रहेको छ। उनीभन्दा सशक्त र व्याप्त योगदान गर्न सक्ने समालोचना-विद्वान्को प्रतीक्षा अर्कै प्रतीक्षाकै रूपमा नै झुल्दै छ।

कलरिजका कतिपय धारणा, व्यवहारवादी मनोविज्ञान र अर्थ-तत्त्व (सेमाण्टिक्स) को गम्भीर जानकारीबाट प्रेरित रिचर्डस्ले समालोचनाको नयाँ मार्ग देखाएका हुन् र कलावादी ए. सी. ब्राडेलका स्थापनाको निर्मूलन गर्न खोजेका हुन्।

रिचर्डस्को 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' मनोविज्ञान, दर्शन र वैज्ञानिक पद्धतिको अन्तर्राष्ट्रिय पुस्तकालयबाट सर्वप्रथम प्रकाशित भएको थियो। यसैबाट पनि के स्पष्ट हुन्छ भने उनका समालोचना-सिद्धान्तमा दार्शनिकता र मनोविज्ञानका साथै वैज्ञानिक विवेचना-प्रणालीको पनि प्रभाव छ। उनले मूल्यको र आस्वाद-प्रक्रियाको मनोवैज्ञानिक व्याख्या मात्र गरेका होइनन्, आफ्नो 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त'का ११–१५ अध्याय आफ्ना समालोचनात्मक स्थापनालाई अझ स्पष्ट पार्ने उद्देश्यले विशुद्ध रूपमा मनोवैज्ञानिक चर्चामा केन्द्रित गरेका छन्। उनी के ठान्दछन् भने मनोविज्ञानका प्रायः सबै विषयको उपयोग समालोचनामा कहीं न कहीं हुन्छ।

समालोचना के हो ? रिचर्डस् भन्दछन्— 'समालोचना कलात्मक अनुभूतिहरूको विभेदीकरण (विवेचना) र मूल्याङ्कनको प्रयत्न हो।' समालोचनाले विभिन्न कलाकृतिहरूका अनुभूतिहरूका बीचमा के अन्तर छ भन्ने देखाउनु र तिनीहरूको अपेक्षाकृत उत्कृष्टता-निकृष्टता औंल्याउनुपर्छ भनी रिचर्डस् स्पष्ट्याउँछन्। समालोचनाका निम्ति अनुभूतिको स्वरूपको जानकारी अपेक्षित हुन्छ अनि अनुभूतिको स्वरूप जान्न मानसिक प्रक्रियाको ज्ञान आवश्यक बन्दछ। यसरी रिचर्डस्का दृष्टिमा समालोचनामा मनोविज्ञान पाइला-पाइलामा अपेक्षित हुन्छ।

शिव (मंगलमय) सँग कलाको सम्बन्ध नदेख्ने विद्वान् र विवेचकहरूसँग रिचर्डस् असहमत छन्। शिवत्व वा मंगल (हितभावना) आचार-शास्त्रको कुरा हो, तैपनि कला सुन्दर-रमणीय हुनु नै पर्याप्त छ भन्ने कुरा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनी स्वीकार गर्दैनन् । जीवनको बृहत्-विस्तृत रूपरेखामा महत्त्व, मूल्य र उपयोगिता कलाले प्राप्त गर्छ र कला यही मूल्यवत्ता वा उपयोगिता (जसलाई कलाको शिवत्व भन्न सकिन्छ) प्राप्त गरेरै अर्थपूर्ण बन्छ । त्यसैले रिचर्ड्सका दृष्टिमा समालोचना मूल्य-निर्धारण हो र व्यवहारवादी मनोविज्ञानका साथै आचारशास्त्रीय तथा समाज-विज्ञानसम्बन्धी मूल्य र उपयोगिताका कतिपय स्थापनाको प्रभाव उनको 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त'मा भेटिन्छ । सम्भवतः रिचर्ड्स् कोरा कलावादलाई अङ्गीकार गर्न सक्तैनन् र खण्डन गर्छन् । उनी जीवनका आचारशास्त्रीय वा व्यावहारिक मनोविज्ञानसम्बन्धी सन्दर्भबाट निरपेक्ष विशिष्ट सौन्दर्य-भावना हुन्छ भन्ने कुराको खण्डन गर्छन्, किनभने यस्तो सौन्दर्यसत्ता मनोविज्ञानबाट प्रमाणित हुँदैन ।

कविताको मूल्य, महत्त्व र सार्थकताका सम्बन्धमा सोक्रेटस्–प्लेटोकै पालादेखि अविश्वास उत्पन्न भएको थियो भने विज्ञान-मूलक शताब्दीहरूमा आइपुग्दा कविता ज्ञान-स्रोतका रूपमा मात्र अमहत्त्वपूर्ण मात्र होइन, अविकसित युगमा जति सार्थक भए पनि पर्याप्त बौद्धिक विकास भएको यस युगमा जीवनकै रूपरेखामा समेत अर्थहीन देखा पर्न थाल्यो । यस्ता अविश्वासका स्वरहरू उन्नाईसौं बीसौं शताब्दीमा झन् झन् देखा पर्दै गए । कविताको अनुपयोगिताका प्रतिवादका पनि हस्ताक्षर पर्याप्त भेटिन्छन्, तैपनि रिचर्ड्स् के अनुभव गर्छन् भने भावुक तर्क वा मोटामोटी विवेचनाबाटै साहित्य वा कविताको मूल्य-स्थापना हुन सक्तैन । बरु ज्ञानका वा सत्यको उद्घाटकका रूपमा नभएर रागात्मक प्रभावका सन्दर्भमा अथवा मानसिक संगठनका आधारमा रिचर्ड्स् साहित्य वा कविताको जीवनसापेक्ष महत्त्व र मूल्यको वैज्ञानिक स्थापना गर्न चाहन्छन् । रिचर्ड्स् त्यसैले अर्थशास्त्र, भाषाशास्त्र र आचारशास्त्रका परिप्रेक्ष्यमा मूलतः मनोविज्ञानको आश्रय लिंदै आफ्नो 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' प्रस्तुत गरिरहेका छन् ।

'सौन्दर्य-शास्त्रको आधारशिला' (१९२१) मा रिचर्ड्स् र उनका सहकारीहरूद्वारा सौन्दर्यका सोह्र परिभाषाहरूका विश्लेषण-क्रममा सह-संवेद्यताका रूपमा सौन्दर्यको स्थापना गरिएको र 'अर्थको अर्थ' (१९२३) मा र अझ 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' मा भाषाका 'तथ्यकथन र भावात्मक' द्विविध प्रयोगको निर्धारणद्वारा विज्ञान र कविताका बीच

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र कार्यक्षेत्र र कार्य-प्रक्रियासम्बन्धी विभिन्नता रिचर्डस्द्वारा स्पष्ट पारिएको पाइन्छ। अझ 'कविता र विज्ञान' (१९२५) मा रिचर्डस्ले कलालाई मानवीय मनको क्रिया ठान्दै मनोविज्ञानको सहायताद्वारा कविताको अर्थ र उपयोगिता बुद्धिवादी वैज्ञानिक युगका निम्ति स्वीकार्य रूपमा स्थापित गर्ने प्रयत्न गरेका छन् । डाइचिज ठीकै भन्दछन्— जसरी कवितामाथि प्लेटोका आक्षेपको निराकरण प्लेटोवादकै आधारमा शेलीले गरे, त्यसरी नै कवितामाथि विज्ञानका आक्षेपको उत्तर विज्ञानको उपयोगद्वारा रिचर्डस्ले दिएका छन् । यी विज्ञानहरूमध्ये मूलविज्ञान हो मनोविज्ञान ।

भाषाका द्विविध प्रयोग देखाउँदै रिचर्डस् भन्न चाहन्छन्— विज्ञान भाषाद्वारा तथ्यकथन गर्छ तर कविताको भाषा वस्तु, तथ्य वा सत्यको कथन वा अभ्युद्देशका निम्ति नभएर मनोभावहरूलाई जागृत गराउनमा सार्थक हुन्छ । कविताले तथ्यकथन गर्दैन र गर्न पनि हुन्न, यसले त अनुभूतिका निम्ति उपयुक्त अभिवृत्तिको निर्माण गर्छ वा गर्नुपर्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । सत्यानुसन्धान विज्ञानको कार्यक्षेत्र हो तर कविता मानसिक समायोजनाको उच्चतम उपलब्धि हो । कविताको सम्यक्-ग्रहण गर्न सकेमा पाठकका निम्ति यही उच्चतम मानसिक समायोजन प्राप्त हुन्छ भनी रिचर्डस् विश्वास गर्दछन् । त्यसैले रिचर्डस्का मतमा सत्यको साक्षात्कार वा विज्ञानको समुन्नयनको अभिभारा विज्ञानकै हो र कविताले यसको दावा गर्नु हुन्न तर मान्छेमाथि भावात्मक-रागात्मक प्रभावको विशिष्ट सामर्थ्य नै कविताको उपयोगिता र सार्थकता पनि हो। यो भावात्मक-रागात्मक शक्ति साहित्यको मनोवैज्ञानिक सामर्थ्य नै ठहरिन्छ ।

रिचर्डस्का निम्ति शब्दहरू अत्यन्त महत्वपूर्ण छन् । शेक्सपियरका गीत र स्विनबर्नका उत्तम कवितामा अर्थ वा तात्पर्यबाहेक पनि स्वयम् शब्दावली समेत महिमामय देखा पर्छ अनि शब्दका शब्दगत ध्वनि, गति र प्रभावबाटै पनि कविताले प्रथमतः हाम्रा मनमा प्रभाव पार्न सक्छ । यस पृष्ठभूमिमा कविताका भाषामा बह्वर्थकता (एम्बिग्विटी) र बहुविध भावव्यञ्जनाका सम्भावना रहन्छन् भने विज्ञानका भाषामा चाहि यो व्यञ्जनाशक्ति पूरै दुर्लभ हुन्छ र अभिधा वा तथ्यकथनकै महत्त्व हुन्छ भन्ने मान्यता रिचर्डस् पेश गर्दछन् । कवितामा विचारप्रति ज्यादा जोड दिनाले अनर्थ भएको छ र कविताका शब्दावलीप्रति समुचित ध्यान दिएमा यसको आफ्नै व्यक्तित्व देखा पर्छ भन्ने उनको राय छ । कविताले 'के भन्छ' होइन, कविता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'के हो' भन्ने कुरा बढ्ता महत्त्वपूर्ण हुन्छ अर्थात् कविता अनुभूतिको जुन अवस्थाको उपज हुन्छ, सच्चा कविताको शब्दावलीले ठीक त्यसै अवस्थाको प्रतिनिधित्व गर्दै पाठकलाई त्यहीं पुऱ्याउँछ भन्ने कुरामा उनी जोड दिन्छन् । हो, कविता कृत्रिम छ र शब्द-रचना क्रीडा मात्रै छ भने बेग्लै कुरा हो, अन्यथा कविता शब्दशय्याकै (त्यसमा अनुभूतिको ताजापन छ भने) मनोरागका दृष्टिले पनि पर्याप्त प्रभावशाली हुन्छ भनी उनी ठान्दछन् । उनको भनाइको अर्थ के हो भने विज्ञानको वा विज्ञानका निम्ति भाषा केवल अर्थगत सङ्केत वा अभिधात्मक हुन्छ तर कवितामा भाषा अनुभूतिको समञ्जनक्षणकै प्रत्यक्ष उद्भव भएकाले व्यञ्जनात्मक वा संवेगात्मक हुन्छ । यसरी मानसिक रागका तीव्रताका दृष्टिले साहित्यिक वा काव्यात्मक भाषा नै विज्ञानका तथ्यकथनात्मक भाषाभन्दा बढी शक्तिशाली छ र साहित्य विचारका वाहकका रूपमा भन्दा अनुभूतिकै उपज र अनुभूतिकै उद्दीपकका रूपमा-बढी सशक्त हुनाले पनि साहित्यिक वा काव्यात्मक भाषा मानसिक उद्दीपनशक्ति र अनुभूतिका नानार्थ र नाना संभाव्यताको व्यञ्जना-शक्ति र संप्रेषण-शक्तिका दृष्टिले समेत स्वयम्मै पनि शक्तिशाली छ भन्ने रिचर्डस् औंल्याउँछन् । मुख्य कुरा के हो भने काव्यभाषा कविका मनोरागबाट उत्प्रेरित विचारवाहक र तथ्यकथनात्मक विज्ञान-भाषाका विपरीत, मानसिक अनुभूति (अर्थ) हरूको वाहक र नानार्थता-व्यञ्जक, शब्दावलीकै रूपमा पनि मनोरागको उद्दीपक अनि जुन मनोभाव (अर्थ) ले त्यस शब्दावलीलाई जन्माएको छ भावक (पाठक-श्रोता) लाई त्यसै मनोभावसम्म पुऱ्याउन सक्षम र यस तात्पर्यमा संप्रेषण-समर्थ रहन्छ । रिचर्डस्ले भाषालाई दुई भागमा बाँड्दै काव्यभाषालाई यसरी हेर्नु उनका सिद्धान्तमा मनोविज्ञानकै गहिरो प्रभावको परिणाम ठहर्छ ।

३. पूर्ववर्ती साहित्य-सिद्धान्तहरूप्रति रिचर्डस्को प्रतिक्रिया

रिचर्डस् आफ्ना पूर्ववर्ती आचार्यहरूका स्फुरण र स्थापनाको आंशिक महत्त्व मान्दा-मान्दै पनि तिनीहरूले साहित्य-समालोचनाको पूर्णसमुचित रूपरेखा बसाल्न नसकेको अनुभव गर्छन् । तैपनि यति पुरानो समालोचना-खेलमा नयाँ पत्तीभन्दा खेल्ने नयाँ हातकै रूपमा उनी आफ्नो योगदानको महत्त्व देख्तछन् ।

रिचर्डस् पूर्व-परम्पराबाट पूर्णतः अनुत्तरित कला वा साहित्य-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सम्बन्धी मूलभूत प्रश्नहरू उठाउँदै तिनका उत्तर-समाधान खोजिरहेका छन् । कवितामा प्राप्य अनुभूतिहरूको के मूल्य छ ? एक अनुभूतिभन्दा अर्को अनुभूति किन उत्कृष्ट हुन्छ ? एउटै कलाकृतिका सम्बन्धमा किन विभिन्न विचार देखा पर्छन् ? साथसाथै यी प्रश्नहरूको उत्तर पाउन कविता, संगीत वा चित्रको परिभाषा के हो, विविध अनुभूतिको तुलना कसरी सम्भव हुन्छ र मूल्य के हो जस्ता प्रश्नहरू पनि महत्त्वपूर्ण देखा पर्छन् । रिचर्डस् यिनै प्रश्न गर्दै वैज्ञानिक उत्तर खोज्ने चेष्टा गर्न चाहन्छन् ।

रिचर्डस् पाश्चात्य सैद्धान्तिक समालोचनाका पूर्वपरम्परामा अनुमान, उपदेश, कविता-प्रयोग, वक्तृता, मतवाद, पूर्वाग्रह, रहस्यात्मकता–अस्पष्टता र बीजगर्भ–सङ्केत मात्रै भेट्टाउँछन् । साथै आफ्ना पूर्ववर्ती समालोचना-सिद्धान्तको भाषा अस्पष्ट, असमर्थ र भ्रमोत्पादक रिचर्डस् ठान्दछन् । उनका दृष्टिमा समालोचनाका निम्ति भावुक र आवेगमय भाषा अनपेक्षित र त्रुटिपूर्ण हुन्छ । त्यसैले उनको समालोचना-सिद्धान्तको भाषा शुष्क, तार्किक र कठोर-कठिन हुन गएको छ । उनका पूर्ववर्ती आचार्यहरूका कतिपय स्थापना साहित्यिक मूल्यबोधका निम्ति प्रस्थापनविन्दु हुन सक्छन् तापनि एक्लै वा सामूहिक रूपमा कुनै पूर्ववर्ती आचार्यबाट पनि साहित्य वा कविताको मूल्य के हो र मानवीय जीवनमा कला-साहित्यको के स्थान छ भन्ने केन्द्रीय प्रश्नको सन्तोषजनक उत्तर प्राप्त हुन नसक्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । उनका पूर्ववर्ती सौन्दर्यशास्त्रीहरू पनि आन्तरिक आवेग र तर्काभासद्वारा नै कलाको व्याख्या गर्दै भड्किएका रिचर्डस् देख्तछन्, बरु फेकनर र उनका अनुवर्तीहरूले मनोवैज्ञानिक प्रयोगद्वारा केही महत्त्वपूर्ण तथ्य खोज्ने प्रयत्न गरेका हुन् भन्ने रिचर्डस्को राय छ । तैपनि रिचर्डस् सौन्दर्यशास्त्रको प्रयोग-परम्पराले पनि कला वा साहित्यका मूलभूत प्रश्नहरूको उत्तर दिन नसकेको अनुभव गर्छन् । सौन्दर्यशास्त्रीहरूले सरल उद्दीपनहरूद्वारा मानसिक अनुक्रियाको विश्लेषण गर्दा मानसिक प्रतिक्रिया वा अनुक्रियाको विविधता पाए अनि जटिल उद्दीपकको प्रयोगमा झन् बहुविधताको सङ्केत गरे । तर रिचर्डस् के ठान्दछन् भने सरलका तुलनामा जटिल उद्दीपनद्वारा मानसिक प्रतिक्रिया वा अनुक्रिया बढी एकरूप हुन जान्छ । जस्तै 'रात्रि' शब्दले विविध अनुक्रिया देखाए पनि वाक्यविन्यास-अन्तर्गत यही 'रात्रि' शब्द पर्याप्त सीमित हुन्छ भने प्रकरणअन्तर्गत अझ सीमित हुन जान्छ । त्यसैले अनुक्रिया-विविधताबाट तर्सिंदै अनुभूतिको तुलना असम्भव ठान्नु रिचर्डस् उपयुक्त ठान्दैनन् । अझ सौन्दर्यशास्त्रीहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अथवा सौन्दर्यवादीहरूप्रति रिचर्डस्‌को मुख्य आक्रोश के कुरामा आधारित छ भने यिनीहरूले पृथक्-अतिरिक्त सौन्दर्य–मूल्य वा सौन्दर्यसत्ताको गलत प्रचार गरे। मूलतः क्लाइभ बेल र ब्राडले जस्ता कलावादी विद्वान्‌हरूले जीवननिरपेक्ष वा जीवनको सामान्य मूल्यभन्दा भिन्न अतिरिक्त सौन्दर्य-मूल्यको स्थापना गर्न चाहेकोमा रिचर्डस् अप्रसन्न छन्।

जर्मन दार्शनिक काण्टले सौन्दर्यको जुन विवेचना गरे, त्यसको प्रभाव र प्रेरणा उत्तरवर्ती पश्चिमा सौन्दर्यशास्त्रमा पर्याप्त परेको छ। काण्टका अनुसार सौन्दर्य के हो र के कस्तो हुन्छ ? सौन्दर्य रुचि-निर्णयमा आधारित हुन्छ अर्थात् सौन्दर्य वस्तुगत नभएर आत्मगत अथवा विषयि-निष्ठ हुन्छ भनी काण्ट भन्दछन्। यो सौन्दर्यानुभूति निरुद्देश्य हुन्छ, वस्तुको उपयोगिताका दृष्टिले निरपेक्ष पनि हुन्छ। साथै यो सौन्दर्यानुभव अनुभव-कर्ताका पूर्वाग्रहदेखि मुक्त हुन्छ र त्यसैले विश्वजनीन रहन्छ। कलावादी क्लाइभ बेल र काण्टका उपर्युक्त सौन्दर्य–मान्यताबाट प्रेरित ब्राडलेमा सौन्दर्यशास्त्रका स्थापनाहरूको गहिरो प्रभाव परेको छ र यो विलक्षण सौन्दर्य-सत्ता वैज्ञानिक दृष्टिले स्वीकार्य छैन भन्ने मत रिचर्डस् व्यक्त गर्दछन्।

सौन्दर्यवादको इतिहास के कस्तो छ ? यसका मूलमा काण्ट नै देखा पर्छन्। काण्टद्वारा स्वीकृत सत्य-शिव-सौन्दर्य-त्रयी मानवीय ज्ञान-इच्छा-भावनासँग सम्बन्धित छ र यसका प्रभावमा सौन्दर्यशास्त्रद्वारा ज्ञान र इच्छा जस्तै एक खास मानसिक प्रवृत्तिका रूपमा जहाँ सौन्दर्य अवस्थित हुन्छ त्यस भावनाको स्थापना हुन थाल्यो। ज्ञानमूलक सत्य र इच्छामूलक शिवभन्दा भिन्न रूपमा भाव–सौन्दर्यको प्रतिष्ठा हुन गयो, ज्ञान–इच्छाभन्दा बिलकुलै भिन्न सत्यका रूपमा सौन्दर्य–सत्ता स्वीकृत भयो। अतएव भर्नन ली (सौन्दर्यशास्त्री) सौन्दर्यको अनुभूतिलाई विशिष्ट र अनन्वयात्मक (अन्वय-रहित) मान्दछन्। मान्छेका अन्य-अनुभूतिभन्दा भिन्न खास मनस्तत्त्वका रूपमा सौन्दर्यलाई मान्नेहरूमध्ये भर्नन ली भाव-तादात्म्य र क्लाइभ बेल सौन्दर्य-भावको स्वीकार गर्छन्। सामान्य दृष्टिमा मान्छेका अन्य अनुभूति-भन्दा सौन्दर्यानुभूति अभिन्न नै भए पनि स्वरूपका आधारमा तिनीहरूभन्दा भिन्न बन्न जान्छ। निरुद्देश्यता, निःसंगता, अवैयक्तिकता, दूरत्व र आत्मगत विश्वजनीनता जस्ता विशेषताले यस सौन्दर्यलाई अभिन्न–जातीय भए पनि उपर्युक्त भिन्नता प्रदान गर्छन्। तर रिचर्डस् यी दुवै सन्दर्भमा विशिष्ट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सौन्दर्यसत्ताको स्थापनालाई अमनोवैज्ञानिक घोषणा गर्दछन् । रिचर्डस् के ठान्दछन् भने सौन्दर्यानुभूति मानव-जीवनका अन्य अनुभूतिहरूकै सजातीय अनुभूति हो । यो सौन्दर्यानुभूति मानवीय सामान्य अनुभूतिकै सुविकसित, सुव्यवस्थित र सुसंगठित रूप मात्रै हो, बिलकुलै नयाँ र विजातीय अनुभूति चाहिं होइन । त्यसैले सौन्दर्य-शास्त्रीहरूद्वारा घोषित विशिष्ट सत्ताका रूपमा वा विचित्र-विलक्षण अनि विजातीय मानसिक सत्ताका रूपमा रिचर्डस् सौन्दर्यलाई मान्दैनन् ।

पाश्चात्य समालोचनाको प्रारम्भ-वेलादेखि नै साहित्य वा कलाले आनन्द कि उपदेशलाई लक्ष्य मान्नुपर्छ भन्ने चर्को विवाद देखा पर्छ । आनन्दवाद र उपदेशवादका बीच कान्तासम्मित उपदेश वा मधुमय उपदेशका रूपमा समन्वयको प्रयास पनि पर्याप्त भएको छ । सौन्दर्यशास्त्रले पनि आनन्द वा सुखमूलक सौन्दर्यको विवेचना प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । तर रिचर्डस् कलाको आनन्दवादी व्याख्यासँग असन्तुष्ट छन् र जर्ज साण्टियाना (आफ्ना निकटतम पूर्ववर्ती आनन्दवादी कलाव्याख्याता) को खण्डन गर्न तम्सन्छन् । रिचर्डस्का दृष्टिमा भटभटेको आवाज यन्त्र ठीकठाक रहनुको सूचक भएझैं आनन्द पनि मनोव्यवस्था ठीक हुनुको सूचक मात्रै हो । त्यसैले कलाकृतिले उच्चतर सङ्गठनप्राप्त मन:स्थितिको संप्रेषण पाठकद्वारा त्यसको ग्रहण) द्वारा पाठकलाई मानसिक स्वस्थता–सन्तुलन दिन्छ, आनन्दानुभूति त्यही मानसिकताको सूचक मात्रै हो । कुनै कृतिको उपलब्धि भन्नु मानसिक समञ्जन हो भने आनन्द चाहिं भटभटेको आवाज जस्तै मन:स्वस्थताको सूचक मात्र हो ।

रिचर्डस् नीतिवाद वा उपदेशवादबाट पनि पूर्ण सन्तुष्ट छैनन् । शेली र कार्लाइलको भावुक नीतिवाद, म्याथ्यू अर्नोल्डको आदर्शवादी नीतिवाद र टल्स्टयायको धर्मप्रधान नीतिवाद रिचर्डस्भन्दा पूर्वका समालोचनामा देखा पर्छन् भने आचारशास्त्र वा नीतिशास्त्रका स्थूल मान्यतालाई कलात्मक समालोचनाको माध्यम बनाउँदा कलाको मानवीय विस्तारको हत्या हुन जान्छ भन्ने विचार रिचर्डस् प्रकट गर्दछन् । साथै सत्यको कथनको जिम्मेवारी कलाकृतिलाई दिंदा बुद्धिवादीहरू आश्वस्त हुन सक्तैनन् र बरु नीतिवादको उग्रताले गर्दा कलावादीहरूको जीवननिरपेक्ष जादू प्रभावशाली बन्न जान्छ भन्ने ठान्दै रिचर्डस् नीतिवाद वा उपदेशवाद पनि अस्वीकार गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर स्थूल नीतिवाद नभए पनि उन्मुक्त-उदार रूपमा समाज-वैज्ञानिक नीतिवाद–उपयोगितावाद रिचर्डस्‌का समालोचना–सिद्धान्तमा प्रभावशाली नै रहेको ठानिन्छ । जे होस्, स्थूल-रूढ नैतिकताका आक्रामकता-बाट मुक्त समाजवैज्ञानिक-मनोवैज्ञानिक उपयोगिताको ठोस मूल्य रिचर्डस्‌ले साहित्यलाई प्रदान गरेका छन् । उनको मूल्य--सिद्धान्तले यसै प्रसंगलाई स्पष्ट पार्छ ।

प्रश्न उठ्छ— मूल्य भन्नु आदर्शात्मक वा उपयोगितात्मक कुरा हो अनि मनोविज्ञान विज्ञानका रूपमा वर्णनात्मक हुन्छ भने नीति-निरपेक्ष विज्ञानबाट नैतिक मूल्यसिद्धान्तको स्थापना कसरी हुन्छ ? अर्थात् विज्ञान सत्यको उद्घाटक मात्रै हो भने मूल्यका काम्य वा वाञ्छनीय मानसिक स्तरमा आधारित नीतिवाद कसरी प्राप्त हुन्छ ? तर रिचर्डस् मूल्यलाई प्रक्रियात्मक रूप दिँदै मानसिक प्रक्रियाको अङ्गभूत वाञ्छनीयताका आधारमा मूल्य-सिद्धान्तमा वैज्ञानिकता सुरक्षित राख्छन् । मनोविज्ञानले मनःप्रक्रियाको निरूपण गर्छ भने रिचर्डस् त्यसै प्रक्रियामा काम्य-वाञ्छनीय वा आदर्श-नैतिक स्वरूप भएको मूल्य स्थापित गर्छन् । मानव-मनकै मूल्यन-क्रियाको व्याख्याका रूपमा रिचर्डस्‌को मूल्य-सिद्धान्त प्रतिष्ठित हुन्छ । रिचर्डस्‌को मूल्यसूत्र हो— 'जसले अर्को समान वा अधिक महत्त्वपूर्ण चाहना (एषणा) लाई बाधित नगरी कुनै एषणालाई सन्तुष्ट गर्छ त्यो वस्तु मूल्यवान् हुन्छ ।' स्वभावतः प्रत्येक व्यक्ति आफ्ना अधिकतम चाहना (एषणा) लाई सन्तुष्ट गर्न चाहन्छ । अतएव त्यही अनुभूति सबभन्दा बढी मूल्यवान् हुन्छ जसले हाम्रा अधिक-तम चाहनालाई सन्तुष्ट पार्छ । चाहनाहरूका बीचमा परस्परविरुद्धता हुँदा चाहनाको सन्तुलन, व्यवस्था, सङ्गठन वा सामञ्जस्य आवश्यक हुन्छ भने मनको यही प्रक्रिया मूल्यन-क्रिया वा मूल्य-सिद्धान्त बन्न जान्छ । रिचर्डस्‌को मनोवैज्ञानिक मूल्यसिद्धान्त यही हो र यसमा आदर्शवाद र मनोविज्ञानका बीच सामञ्जस्य नै देखिन्छ ।

रिचर्डस्‌को समालोचना–सिद्धान्तका दुई मूल स्तम्भ हुन्— मूल्य-सिद्धान्त र संप्रेषण-सिद्धान्त । मूल्य-सिद्धान्तले कलाकृतिको उत्कृष्टता-निकृष्टताको विवेचना गर्ने आधार प्रस्तुत गर्छ अनि मानव-मनका उत्कृष्टतम सङ्गठनको अभिव्यक्तिका रूपमा कलाकृतिलाई जीवनको बृहत् सन्दर्भमा उपयोगिता र महत्त्व प्रदान गर्दछ भने संप्रेषण-सिद्धान्तले त्यस मूल्य (मूल्यवान् अनुभूति) लाई कलाकार कसरी पाठकसम्म पुऱ्याउँछ वा कसरी पाठकले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यस मूल्यको ग्रहण गर्छ अनि कलाकृतिले मूल्यको सञ्चार पाठक-हृदयमा गर्दै त्यही उत्कृष्टतम मानसिक सङ्गठनको क्षण कसरी उसलाई (पाठकलाई) प्रदान गर्छ भन्ने कुराको विवेचना गर्दै कलाकृतिको विश्वजनीन र सर्वकालिक महिमाको स्थापना गर्छ। संप्रेषणका क्रममा चाहिं रिचर्डस् कलाकारका संप्रेषण सामर्थ्यका कारकका रूपमा निर्वैयक्तिकता, निःसङ्गता, विश्वजनीनता र अन्य प्राविधिक पद्धतिको चर्चा गर्दछन्। तर उनको के मान्यता छ भने संप्रेषणका सफलताका निम्ति कलाकारको संप्रेषणशक्तिका साथै पाठकको ग्राहिका शक्ति पनि उत्तिकै उत्तरदायी छ। कलाकारको संप्रेषण सामर्थ्य र पाठकको ग्रहण-सामर्थ्यका बीच सन्तुलनमा नै संप्रेषण-प्रक्रियाको सफलता निर्भर हुन्छ।

मूल्य वा संप्रेषणका यसै पृष्ठभूमिमा रिचर्डस् समालोचनालाई दुई वर्गमा बाँड्छन्— विवेचनात्मक र प्राविधिक। कुनै कलाकृतिको मूल्य वा त्यसले पाठकमनमा संप्रेषित गर्ने प्रभावको विश्लेषण-मूल्याङ्कन गर्नु विवेचना-पक्ष होभने कलाकृतिको वस्तुगत वैशिष्टयको वा पाठमा अनुभूति उत्पन्न गर्नु कलाकारद्वारा प्रयुक्त साधनको व्याख्या गर्नु प्राविधिक पक्ष। यसै आधारमा भन्न के सकिन्छ भने रिचर्डस् कलाकृतिमा साध्य र साधनका रूपमा अनुभूति-मूल्य र संप्रेषणसाधनको विभाजन स्वीकार गर्छन्। उनका दृष्टिमा यी दुवै पक्षको अस्तित्वमै समालोचना पूर्ण हुन्छ। कुनै कलाकृतिको मूल्य निकृष्ट छभने प्रविधि-शिल्प सशक्तताले मात्र कृति उच्च हुन सक्दैन। ससाना प्राविधिक त्रुटिहरूले अनुभूतिको मूल्यलाई ओझेलमा पार्न सक्तैनन्।

४. मनोविज्ञान र यसका विभिन्न संप्रदाय

मूल्य र संप्रेषण सिद्धान्तका स्थापना-क्रममा मानव-मनको स्वरुप र प्रक्रियाको निरूपण पूर्वशर्त बन्न जान्छ। मूल्य–प्रक्रिया र संप्रेषण–प्रक्रिया मानसिक व्यापार भएकाले मानसिकस्वरूप र प्रक्रियाको जानकारी विस्तृत रूपमा रिचर्डस्को 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' को ११–१६ अध्याय अन्तर्गत प्रदान गरेको छ।

रिचर्डस् के भन्दछन् भने सापेक्षतावाद र जीवशास्त्रको युगपछि भविष्यमा आउने युग मनोवैज्ञानिक युग हुनेछ। हो, मनोवैज्ञानिक युग आउनु धेरै–धेरै टाढाको कुरा हो तैपनि समसामयिक मनोविज्ञान जति विकसित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छ, त्यसबाट पनि मनका सम्बन्धमा केही रूपरेखा चाहिं आज पनि स्पष्ट भएको छ । रिचर्डस्को समालोचना–सिद्धान्तको आधारशिला यही मनोविज्ञान हो ।

मनोविज्ञान ज्ञानको नवीनतम संप्रदाय हो र १९ औं शताब्दीदेखि नै यसको बामे–सराइ थालिएको हो यसभन्दा अगि दर्शन-शास्त्रकै अन्तर्गत र अङ्गका रूपमा मनको अध्ययन हुन्थ्यो । तर क्रमशः प्रयोगात्मक र अनुभवात्मक रूपमा मनको अनुसन्धान अध्ययनको क्रम उन्नाइसौं शताब्दीदेखि बिस्तारै-बिस्तारै थालिन लाग्यो । अझ यतिखेर रसायनशास्त्र, शरीरप्रक्रियाशास्त्र, जीवशास्त्र र मानसिक चिकित्साका उत्तरोत्तर वैज्ञानिक विकासशील विकास-शृङ्खलाले गर्दा मनको स्वरूप, सम्बन्ध र प्रक्रियाका बारेमा नयाँ जानकारी प्राप्त हुन थाल्यो । प्ररम्भमा मनोविज्ञान चेतनाका विज्ञानका रूपमा देखा पर्‍योभने रसायनशास्त्रको विकास क्रममा चेतनाका सङघटनात्मक तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्ने रहरमा त्यो विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान जन्मियो जसलाई संरचनात्मक मनोविज्ञान पनि भनिन्छ । शरीरप्रक्रियाशास्त्रले इन्द्रिय, स्नायुतन्त्र र मस्तिष्कका सम्बन्धमा गरेका अनुसन्धानका निष्कर्षहरूलाई मनोविज्ञानले स्वीकार गर्‍यो र शरीर क्रियासम्बन्धी प्रयोगशालाबाटै वुण्टद्वारा लिपजिगमा १८७९ ई. मा मनोवैज्ञानिक प्रयोगशालाको प्रारम्भ भयो । प्रयोगशालाको यो परम्परा त्यसपछि जर्मनी र अमेरिकामा विस्तृत-व्यापक हुन लाग्यो अनि मनोविज्ञान १९ सौं शताब्दीसम्म प्रयोगात्मक रह्यो । यसै समयमा डार्विनको विकासवाद (जातिको जन्म सिद्धान्तले जीवशास्त्रमा नयाँ हलचल मच्यायो भने डार्विन र गाल्टका स्थापनाका आधारमा वातावरण र अनुवंशले जाति र व्यक्तिका मानसिक विकासमा के प्रभाव पार्छन् भन्ने कुराको पनि अनुसन्धान हुन लाग्यो । बालमनोविज्ञान र पशुमनोविज्ञानको विकास यसै अनुसन्धानको महत्त्वपूर्ण परिणाम रह्यो ।

मानसिक चिकित्साका क्षेत्रमा शरीरवादी र मनोवादी दुई सम्प्रदाय देखापरे । वास्तवमा मनोविश्लेषण मानसिक चिकित्सा–विज्ञानकै उपज हो ।

१९ औं शताब्दीको अन्तिम दशक र २० औं शताब्दीको प्रारम्भिक वेलामा मनोविज्ञानको क्षेत्र अझ बढी सक्रियता र हलचलद्वारा व्याप्त देखा पर्छ । मनोवैज्ञानिक प्रयोगशाला, पत्रिका, राष्ट्रिय संस्था, अन्तर्राष्ट्रिय सम्मेलन र विश्वविद्यालयीय विभाग आदिको स्थापनाद्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मनोविज्ञानको विकास विशेष रूपमा यतिखेर हुन गएको पाइन्छ । यूरोपभर नै यो सक्रिय मनोवैज्ञानिक हलचल देखा पर्छ, तैपनि अमेरिकामा यस दृष्टिले विशेष चाख र पत्प्ररता रहन्छ । १८९०–१९१२ का बीच मनोविज्ञानका विभिन्न सम्प्रदाय देखा पर्छन् र मनोविज्ञानका मध्यम मार्गका रूपमा विभिन्न सम्प्रदायका बीच सामञ्जस्य राख्ने नयाँ सम्प्रदाय पनि स्थापित हुन्छ । संक्षेपमा भन्न खोज्दा निम्नलिखित आठोठा प्रमुख मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय देखा पर्छन्:—

(१) प्रक्रियाबादी मनोविज्ञान: मानसिक व्यापार किन र कसरी घटित हुन्छन् र यी के हुन् भन्ने कुराको खोज गर्ने यो अमेरिकी सम्प्रदाय (१८९०) मनोविज्ञानको प्राचीनतम सम्प्रदायका रूपमा प्रतिष्ठित छ ।

(२) संरचनात्मक मनोविज्ञान (१८७६–१८९८; जर्मनी–अमेरिका): यो चेतनाका अनुभवहरूका सङ्घटनात्मक अवयवहरूको विश्लेषण र मानवीय संवेदनाको अध्ययन गर्ने सम्प्रदाय हो ।

(३) साहचार्यवादी मनोविज्ञान– ब्रिटिस र रूसी योगदानमा हुर्किएको यस सम्प्रदायले सिक्ने र सम्झने प्रक्रियाको अध्ययन गर्छ ।

(४) विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान वा मनोविश्लेषण (अष्ट्रिया, १९०० आसपास): यस सम्प्रदायका जन्मदाता फ्रायड हुन् र कतिपय खण्डन–मण्डनका साथ यसका विकासकर्ता एडलर र युङ्ग पनि हुन् । यो सम्प्रदाय मानवीय इच्छा र अझ विशेषत: अवचेतन मनमा दमित इच्छाका अध्ययनमा विशेष अभिरुचि राख्छ । काम वा वासना मान्छेको मूल इच्छा शक्ति हो, स्वप्न दमित इच्छाको पूर्ति–प्रयत्न हो, कविता दिवास्वप्न हो र कविका अतृप्त वासनाको उदात्तीकरण हो: यस सम्प्रदायका जन्मदाता फ्रायड भन्न चाहन्छन् । एडलर हीनता ग्रन्थिको पक्ष लिन्छन्, युङ्ग समस्त जीवनधारा स्वीकार्छन् । व्यक्तित्वलाई अन्तर्मुखी र बर्हिमुखी रूपमा विभाजित गर्नुका साथै 'सामूहिक अवचेतन' को स्थापनाद्वारा पुराण र लोक–गाथाको व्याख्या गर्ने नयाँ प्रणालीको प्रवर्तनमा पनि युङ्ग योगदान दिन्दन् ।

(५) व्यक्तित्ववादी मनोविज्ञान: यो सम्प्रदाय (जर्मनी–अमेरिका; १९०० आसपास): मान्छेको सम्पूर्ण व्यक्तित्वको अध्ययनमा जोड दिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(६) प्रयोजनवादी मनोविज्ञान (१९०८, ब्रिटेन) म्याकडुगलद्वारा प्रवर्तित यस सम्प्रदायले मान्छेका प्रमुख सहजप्रवृत्तिहरूको निर्धारण गर्दै प्रत्येक क्रियाको मूल प्रेरणा यिनै प्रवृत्तिहरूलाई मानेको छ । यस सम्प्रदायका दृष्टिमा मानव–मन उद्देश्यपूर्ण छ र प्रत्येक क्रियामा मानसिक प्रयोजन मूल ऊर्जा वा शक्तिका रूपमा रहन्छ ।

(७) व्यवहारवादी मनोविज्ञान: (१९१२: अमेरिका) वाट्सन-द्वारा प्रतिपादित यो सम्प्रदाय मनको स्वतन्त्र सत्यको निषेध गर्दै मनुष्यका सारा व्यवहारको व्याख्या उद्दीपन–अनुक्रिया (स्टिमुलस–रेस्पोन्स) का रूपमा गर्दछ ।

(८) सामग्र्यवाद वा गेष्टाल्ट मनोविज्ञान: वस्तुको सम्पूर्ण रूपको प्रत्यक्षको सिद्धान्तको स्थापना गर्दै गेष्टाल्ट (पूर्णाकृति) को कल्पनाका साथ यो सम्प्रदाय विकसित भएको छ ।

५. रिचर्डस्‌को मनोवैज्ञानिकता र यसको स्वरूप

रिचर्डस्‌को मनोवैज्ञानिकता कुन सम्प्रदायको हो ? उनी कुनै पनि एक सम्प्रदायका कठोर अनुवर्ती चाहिं देखा पर्दैनन् । मूलत: व्यवहारवादी र विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानको आधार लिंदै र सामग्रचवादी मनोविज्ञान-बाट पनि केही प्रभावित हुँदै रिचर्डस् मनोविज्ञान–प्रचलित धारणाकै ग्रहण स्वानुकूल ढङ्गले गरेर आफ्नो मनोवैज्ञानिक समालोचना–सिद्धान्तको स्थापना गर्छन्, खास नयाँ मनोवैज्ञानिक धारणा चाहिं उनी पेश गर्दैनन् । तैपनि ज्ञानका सम्बन्धमा उनले अँगालेको धारणा चाहिं प्रचलित नभई नयाँ र प्रचलन–प्रतिकूल नै रहेको छ ।

रिचर्डस्‌को समालोचना–सिद्धान्त बुझ्न उनका मनोवैज्ञानिक धारणाको पूर्व जानकारी प्रारम्भिक शर्त बन्न गएको छ । त्यसैले सायद रिचर्डस् उनका साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्तका ११–१६ अध्यायमा मनोवैज्ञानिक विचार–प्रणाली प्रस्तुत गर्नु अपरिहार्य सम्झन्छन् । विभिन्न मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायका विचारको संश्लेषणद्वारा रिचर्डसले प्राप्त गरेको मनोवैज्ञानिक धारणाको संक्षिप्त चर्चा यसरी गर्न सकिन्छ:—

(१) मनको स्वरूप

कान्ट र अन्य सौन्दर्यशास्त्रीहरूका धारणासँग असहमत हुँदै रिचर्डस् 'ज्ञान, इच्छा र भावनाशक्ति' सम्पन्न अध्यात्मिक सत्ताका रूपमा मनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अस्तित्वको खण्डन गर्छन् । रिचर्डस्का दृष्टिमा मन स्नायुयन्त्र (नर्भस सिष्टम) वा यसका क्रियाहरूको एक अङ्ग मात्रै हो । मान्छे वा 'हामी' भन्नु शरीर, विशेषतः स्नायुयन्त्र र यसका अङ्गहरूलाई सम्बद्ध पार्ने केन्द्रीय अङ्गका अतिरिक्त अरू केही होइन, मन पनि आवेग–जाल मात्रै हो भन्ने उनी ठान्दछन् ।

मनोविज्ञानले प्रथम–प्रथम आत्माको सत्ता अस्वीकारे पनि त्यसका ठाउँमा मनलाई प्रतिष्ठित गऱ्यो । मन अझै आध्यात्मिक धारणाबाट मुक्त हुन सकेन । फलस्वरूप मन–शरीरको द्वन्द्व देखा पऱ्यो र मनः शरीरको अन्योन्यक्रिया र समानान्तरतावादका सिद्धान्त देखा परे अनि मानसिक चिकित्सा–प्रणालीमा पनि शरीरवाद र मनोवाद प्रचलित भए । तर उन्नाईसौं शताब्दीका अन्त्यमा अमेरिकी मनश्चिकित्सक एडल्फ मेयरले मनः शरीरविभेदको धारणाको खण्डन गर्दै सम्पूर्ण–सिङ्गो एकाइका रूपमा जीवको विकास हुन्छ जस अन्तर्गत शरीर–मन सँगै विकसित हुन्छन् भन्ने प्रतिपादन गरे । मेयरको जीववादी विज्ञानका अनुसार मन कुनै विशिष्ट तत्त्व नभएर पर्याप्त सङ्घटित र क्रियारत जीव नै हो । व्यवहारवादी मनोविज्ञानले पनि मनः शरीरद्वन्द्वलाई अवास्तविक ठहऱ्यायो ।

यिनै मनोवैज्ञानिक धारणाका प्रभावमा रिचर्डस् पनि देखा पर्छन् । उनका भनाइमा 'मनको स्वरूप' स्नायुतन्त्रकै सक्रियतामा देखिन्छ ।

निष्कर्षमा रिचर्डस् 'आत्मा' लाई इन्कार्दै शरीरवाद अन्तर्गत पनि अलग्गै अङ्ग नभई शरीरभर व्याप्त स्नायुतन्त्रका आवेग समाष्टिकै रूपमा मनको स्वरूप स्वीकार्छन् ।

(२) मानसिक घटनाको स्वरूप

यस सम्बन्धमा रिचर्डस् व्यवहारवादी मनोविज्ञानका निकै नै अनुयायी बनेका छन् । यो मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय 'चेतना' लाई स्वीकार्दैन र त्यसका ठाउँमा 'व्यवहार' लाई मान्दछ अनि उद्दीपन र अनुक्रियाका सूत्रद्वारा व्यवहार वा आचरणको व्याख्या गर्दछ । व्यवहारवादी मनोविज्ञान-का संस्थापक वाट्सन व्यवहारलाई (रिफ्लेक्स) वा उद्दीपन-अनुक्रियाका एकाइका रूपमा विश्लेषण गर्छन् । उद्दीपनको तात्पर्य के हो ? वाट्सनका दृष्टिमा इन्द्रियलाई प्रभावित पार्ने वस्तु मात्र नभएर सम्पूर्ण वातावरण उद्दीपन हो । अनुक्रियाको अर्थ मांस-पेशीगत क्रिया मात्र होइन, वातावरणमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ल्याइने निश्चित परिणाम नै यसको अर्थ हो । रिचर्ड्स् पनि यसै स्थापनाको अनुसरण गर्छन् । उनो स्नायुतन्त्रलाई बाह्य जगत्बाट प्राप्त उद्दीपनलाई उपयुक्त व्यवहारका रूपमा प्रतिफलित पार्ने साधन ठान्दछन् । सम्पूर्ण मानसिक घटना उद्दीपन-अनुक्रियाकै अनुकूल-प्रक्रियाहरूमा घटित हुन्छन् भन्ने धारणा उनले राखेका छन् । अतएव रिचर्ड्स्का दृष्टिमा सम्पूर्ण मानसिक घटनाको प्रारम्भविन्दु उद्दीपन हो । यस उद्दीपनका कतिपय विशेषता रहन्छन् अनि कार्य वा कार्यका निम्ति समायोजनका रूपमा यसका परिणाम देखापर्छन् । तैपनि व्यवहारबादी मनोविज्ञान मानसिक घटनाको अन्तरवेक्षणमा विश्वास गर्दैन र चेतनाको अस्तित्व पटक्कै मान्दैनभने रिचर्ड्स् आंशिक रूपमा अन्तरवेक्षणलाई स्वीकार्दै मानसिक घटनाको अनुभूति भएमा 'चेतना' र नभएमां 'अवचेतना' मान्दै' मान्दै फ्रायड जस्तै चेतन-अवचेतन मनको अस्तित्व अङ्गीकार गर्छन् ।

रिचर्ड्स्को दृष्टिमा मन आवेग-जाल (सिष्टम अफ इम्पल्सेज) हो । आवेग के हो ? उद्दीपनबाट थालिएर कार्यमा परिणत हुने प्रक्रिया आवेग हो, यस प्रक्रिया अन्तर्गत मानसिक घटना घटित हुनसक्छ । प्रतिवर्त वा उद्दीपन-अनुक्रियाका एकाइ अन्योन्याश्रित आवेग-पुन्ज हुन्, सरलभन्दा सरल मानवीय प्रतिवर्त पनि यस्तै नै हुन्छन् । कुनै पनि मानवीय व्यवहारमा आवेगहरू रहन्छन् र सम्बद्ध आवेगहरूको सङ्ख्या निकै नै हुन्छभने मनोविज्ञान जटिलतम आवेगसँगै सम्बन्धित छ । रिचर्ड्स्को मनोवैज्ञानिक मूल्य-सिद्धान्तको आधारशिला यही आवेग नै हो । आवेगको क्रमविधान र सङ्घटनमै रिचर्ड्स्को मूल्य सिद्धान्तअन्तर्गतको मूल्यको स्वरूप देखापर्छ । आवेग के हो ? कुनै परिस्थिति आउनासाथ तत्काल प्रतिक्रियाका रूपमा उत्पन्न हुने सहज प्रवृति नै आवेग हो । आवेगको आरम्भ विन्दु उद्दीपन हो र आवेगको परिणाम चाहिं कार्य वा व्यवहार हो । आवेगका निर्धारणमा चाहिं हाम्रा अभिरुचिहरूको बिशेष भूमिका रहन्छ । अनेक सम्भावित उद्दीपनहरूमध्ये हामी कुनचाहिंलाई ग्रहण गर्छौं र कुनचाहिं आवेग उत्पन्न हुन्छ भन्ने कुरा हाम्रा अभिरुचिमै भर पर्छ । हाम्रो शरीरको अपेक्षा र अवस्था अर्थात् अभिरुचिअनुसार हामी कुनै उद्दीपनलाई लिन्छौं र तदनुसार आवेग उत्पन्न हुन्छन् । हाम्रो शारीरिक अपेक्षा अनुरूप उपयोगी भएमात्रै उद्दीपन गृहित हुन्छ र हाम्रो अनुक्रिया पनि आंशिक रूपमा मात्रै उद्दीपनको स्वभावमा निर्भर रहन्छ, अधिकांशतः हाम्रो शारीरिक अपेक्षामै आधारित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन्छ । जहाँसम्म मान्छे कुनै निश्चित वस्तुका सम्बन्धमा सोचविचार गर्छ उसको व्यवहार वर्तमान–अतीत उद्दीपनको स्वभावद्वारा निर्धारित हुन्छ तर जब मान्छे आफ्ना आवश्यकता र इच्छालाई सन्तुष्ट गर्छ, त्यहाँ उद्दीपन र अनुक्रिया (व्यवहार, कार्य) का बीच त्यत्ति घनिष्ठ नाता रहन्न । त्यसैले मानवीय व्यवहारमा उद्दीपनअनुसार अनुक्रिया आंशिक रूपमा मात्र हुन्छ, र आंशिक रूपमा मन:स्थितिअनुसार उद्दीपन गृहीत हुन्छ र स्वतन्त्र रूपमा पनि अनुक्रिया देखा पर्छ । मन:स्थितिमा अनुक्रियाले यसरी उद्दीपनबाट आंशिक स्वतन्त्रता प्राप्त गर्छ भने हाम्रो शरीरको कुनै क्षणिक-स्थायी इच्छा-अपेक्षा-लाई सन्तुष्ट पार्न हामीद्वारा अँगालिएको अभिवृत्ति (एट्टिच्यु) नै त्यसको हेतु हो ।

परम्परागत मनोविज्ञानले विचार (वा संज्ञान), भावना र इच्छा वा क्रियावृत्ति) का तीन वर्गमा मानसिक क्रियालाई विभाजित गर्दछ । तर रिचर्ड्स् के ठान्छन्भने यस प्रकारको आत्यन्तिक विभाजन उपयुक्त देखिन्न, किनभने कुनै पनि मानसिक घटनामा मात्रा फरक-फरक भए पनि यी तीनवटैको अस्तित्व पाइन्छ । बरु रिचर्ड्स् संज्ञान-भावना-इच्छात्रयीको सट्टा कारण-वैशिष्ट्य-परिणाम-त्रयी प्रस्तुत गर्दछन् र यसैलाई मानसिक घटनाको मौलिक तत्त्व मान्दछन् । साथै प्रत्येक मानसिक घटनाको हेतु उद्दीपन मात्रै नभई रक्तदशा र शिर:स्थिति पनि हुन सक्छन् । मानसिक घटनाको त्यति अंश संज्ञान हो जुन संवेगी (सेन्सरी) आवेगद्वारा कार्यान्वित हुन्छ । त्यस्तै प्रत्येक घटनाका समस्त प्रभाव-परिणाम पनि इच्छा होइनन्, इच्छा अन्तर्गत स्नायुतन्त्रद्वारा प्रेरित त्यति सञ्चलन मात्र आउँछन् जुन प्रेरक आवेग (मोटर इम्पल्सेज) द्वारा प्रतिफलित हुन्छन् ।

(३) ज्ञान सिद्धान्त

साहित्य वा कवितामा ज्ञान-सिद्धान्त कतिखेर आवश्यक छ ? जब कुनै कविता साँचो हो वा होइन अथवा त्यसले वास्तविकताको उद्घाटन गर्छ वा गर्दैन र गर्छभने कुन तात्पर्यमा गर्छ जस्ता प्रश्नहरूको उत्तर अपेक्षित हुन्छ, ज्ञान-सिद्धान्त आवश्यक हुन जान्छ । संक्षेपमा रिचर्ड्स्को ज्ञान-सिद्धान्त हो– 'कुनै वस्तुलाई जान्नुको अर्थ त्यसबाट प्रभावित हुनु हो, जब इन्द्रियबोध प्राप्त हुन्छ त्यतिखेर प्रत्यक्ष रूपमा र जब व्यतीत प्रभाव क्रियाशील हुन्छ त्यति वेला अप्रत्यक्ष रूपमा त्यसबाट प्रभावित हुनु हो ।' ज्ञान-सिद्धान्तको विस्तृत उपयोग शब्द– प्रयोगका सन्दर्भमा रिचर्ड्स् देखदछन् । साहित्यिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समालोचनाका सिद्धान्तमा यसको संक्षिप्त चर्चा भए तापनि 'अर्थको अर्थ' मा नै रिचर्डस्को ज्ञान-सिद्धान्त विस्तृत रूपमा प्रतिपादित छ ।

(४) आनन्द

रिचर्डस् कलाको सुखात्मक वा आनन्दवादी व्याख्यासँग असहमत छन् । प्रत्येक मानवीय क्रियाको लक्ष्य आनन्द प्राप्ति हो भन्ने धारणा राख्ने मनोविज्ञान उनका निम्ति अस्वीकार्य छ । रिचर्डस् कस्तो ठान्दछन् भने आनन्द आफैंमा कुनै घटना नभएर घटनाको ढङ्ग मात्र हो र हामी आनन्द प्राप्त गर्दैनौं बरु चाक्षुष, श्रौत्र र प्रेरक अनुभूति प्राप्त गर्छौं जुन आनन्दमय हुन्छन् । रिचर्डस्का दृष्टिमा आनन्द वा निरानन्द संवेदनाको आन्तरिक धर्म होइन । कुनै पनि आवेगले आफ्ना विकासका स्थितिमा जुन अनुभूति प्राप्त गर्छ, त्यो संवेदना हो र आवेगका त्यस स्थितिका विशेषता भन्नु संवेदनाका ऐन्द्रियिक धर्म हुन् भने आनन्द निरानन्द आवेगका विशेषता नभएर परिणाम हुन् भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । उनका दृष्टिमा जुन प्रणाली अन्तर्गत आवेग रहन्छ, त्यसमा सन्तुलन ल्याउने सफलता-विफलताकै नाम आनन्द हो । त्यसैले आनन्द एक प्रकारको सफल क्रिया हो र निरानन्द चाहिं निराश, अव्यवस्थित र विफल क्रिया हो तर आनन्द सफल क्रिया भए पनि शारीरिक दृष्टिले पूर्णत: उपोगी होइन भन्ने राय उनी व्यक्त गर्दछन् । क्रियाको उद्देश्य अर्कै हुन्छ, तर त्यस क्रियाका क्रममा आनन्द-निरानन्द उत्पन्न हुन्छन् भने रिचर्डस्का मतमा आनन्द वास्तवमा एक प्रभाव मात्रै हो, कुनै विधानात्मक वा निषेधात्मक प्रवृत्तिले आफ्नो लक्ष्य प्राप्त गरेको र सन्तुष्ट भएको सङ्केत मात्र आनन्दले दिन्छ । आनन्द लक्ष्य नभएर वा साध्य नभएर लक्ष्य-साध्यको प्राप्तिको सङ्केत मात्रै हो । त्यसैले आनन्दलाई साहित्यको लक्ष्य र प्राप्ति ठानियोभने मनोवैज्ञानिक यन्त्रको बिलोग (उल्टो) स्थिति प्रकट हुन्छ भनी रिचर्डस् भन्दछन् । जस्तो भट्भटे चल्ने क्रियामा उत्पन्न आवाज चल्नुको हेतु नभएर चल्नुको सूचक हुन्छ, त्यसरी नै आनन्द मानसिक क्रियाको सन्तुष्टिको सङ्केतक मात्र हो भन्ने कुरा उनी स्पष्ट पाउन चाहन्छन् ।

(५) संवेग (सामान्य-संवेद्यता)

संवेग (इमोशन) शब्द मनको कुनै पनि व्यापारलाई बुझाउन समालोचनामा प्रचलित छ तापनि रिचर्डस् यसलाई मनोवैज्ञानिक सीमामै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रयोग गर्न चाहन्छन् । सामान्य-संवेद्यता (को-एनेस्थेसिस) वा सार्वदैहिक संवेदना-पुञ्जसँग उनी संवेगलाई सम्बन्धित पार्दछन् । कलात्मक-साहित्यिक अनुभूतिमा संवेग महत्त्वपूर्ण छ भन्ने उनी ठान्दछन् । आफ्ना समालोचना-सिद्धान्तको शुरूमा सामान्य संवेद्यता शब्दको प्रयोग गरे तापनि 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त'मा चाहिँ रिचर्डस् 'संवेग' लाई नै पारिभाषिक शब्दावलीका रूपमा प्रयोग गर्दछन् ।

संवेग चेतनाका अङ्ग हुन् । उद्दीपक परिस्थितिबाट सम्पूर्ण शरीरमा व्यापक रूपले सङ्घटित प्रभाव उत्पन्न हुन्छ जसलाई हामी चेतनाको स्पष्ट-परिलक्षित विशेषताको रूपमा अनुभव गर्छौं । आङ्गिक वा जैविक अनुक्रियाका यी प्रणाली भय, शोक, हर्ष, क्रोध आदि संवेगात्मक स्थिति हुन् । जब कुनै व्यक्तिका स्थायी वा क्षणिक प्रवृत्ति आकस्मिक ढङ्गले विफल हुन्छन् वा सुविधा पाउँछन्, प्रायशः संवेग उत्पन्न हुन्छन् । यी संवेगहरू उद्दीपन-क्षणमा कुनै व्यक्तिको जीवनका आन्तरिक अवस्थामा ज्यादा निर्भर हुन्छन्, बाह्य-उद्दीपनहरूको प्रभाव निकै नै कम पर्छ । संवेदनासँग सम्बद्ध भए पनि संवेग केही अंशमा संवेदनाभन्दा भिन्न पनि देखा पर्छ, किनभने संवेदना उद्दीपनमा निर्भर रहन्छ । तर संवेग र भावना (फिलिंग) पर्याय-वाची होइनन्, किनभने भावनामा आनन्द-निरानन्दको अनुभूति रहन्छ । रिचर्डस्का दृष्टिमा संवेग संज्ञानात्मक पनि हुन्छ, यसले हाम्रा अभिवृत्तिका साथै अन्य वस्तुको पनि संज्ञान प्रदान गर्छ । सहजानुभूति वा सहजज्ञान (इण्ट्युनस) का रूपमा संवेगको संज्ञानात्मक पक्षलाई प्रस्तुत गर्नु अस्पष्टता ल्याउनु मात्रै हो भन्दै रिचर्डस् संवेगलाई संज्ञानात्मकता प्रदान गर्न चाहन्छन् र सहज-ज्ञानसम्बन्धी धारणा अस्वीकार गर्छन् ।

रिचर्डस्ले संवेगात्मक अनुभूतिका दुई मुख्य विशेषता देखाएका छन्; पहिलो विशेषता हो शरीरका अङ्गमा सहानुभूतिक प्रणालीद्वारा व्याप्त प्रतिक्रिया र दोस्रो विशेषता हो कुनै निश्चित ढङ्गको सक्रियताका निम्ति प्रवृत्ति । प्रश्वास र ग्रन्थि-भावका रूपमा व्यक्त हुने यी नाडी र रक्तशिरा-सम्बन्धी व्यापक परिवर्तनहरू तिनै परिस्थितिहरूका अनुक्रियाका रूपमा हुन्छन् जसले कुनै सहज प्रवृत्तिलाई अनुक्रियाका रूपमा क्रियाशील बनाउँछन् । यी परिवर्तनहरूको फलस्वरूप शरीरभित्र उत्पन्न हुने संवेदनाको ज्वार चेतनामा उपस्थित हुन्छ । यी संवेदनाहरू कुनै संवेगको विशिष्ट चेतनाका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मुख्य अङ्ग हुन्। रिचर्ड्स् संवेग-सिद्धान्तका व्याख्यामा संवेदना-बिम्बको स्थान विशेष महत्त्वपूर्ण ठान्छन् । कुनै संवेग (भय-शोक-हर्षादि) को उद्दीपक वस्तु नभए पनि त्यो संवेग उत्पन्न हुनुको समस्याको समाधान उनी यही संवेदना-बिम्बबाट गर्न चाहन्छन् । यिनै संवेदना-बिम्बहरू भय-शोक-हर्षादि संवेगको उद्दीपक वस्तु नभए पनि त्यसको स्थान लिन्छन् । त्यसैले संवेदना र र यसका बिम्बहरू कुनै संवेगात्मक अनुभूतिका मूल अङ्ग हुन् र संवेगका विशिष्ट रङ्ग, आकार र तीव्रताका हेतुभूत हुन्छन् । तर रिचर्ड्स् के स्वीकार गर्दछन् भने कुनै उद्दीपक परिस्थितिप्रति मांसपेशीगत अनुक्रियालाई नियन्त्रण गर्दै गतिशीलताको नियमन गर्ने स्नायु-तन्त्रको प्रतिक्रियाको फलस्वरूप उत्पन्न हुने परिवर्तनहरू संवेगात्मक अनुभूतिका निम्ति नै संवेदना-बिम्बभन्दा पनि महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । उदाहरणार्थ भयका सम्बन्धमा भाग्ने र लुक्ने आवेग-देखि लिएर कुनै पनि प्रिय आस्थामा आक्रमण भएमा प्रतिकारका निम्ति भित्रभित्रै गरिने समायोजनासम्मका सम्पूर्ण कुरा यसै अन्तर्गत आउँछन् भनी रिचर्ड्स् औंल्याउँछन् । रिचर्ड्स्को स्थापनाअनुसार कुनै परिस्थितिको प्रत्यक्षण-देखि लिएर त्यसको सामना गर्ने तरीकाको प्राप्तिसम्मको जटिल-असाधारण प्रक्रिया मन वा स्नायुतन्त्रमा उत्पन्न हुन्छ र यसैले संवेगात्मक अनुभूतिका विशिष्ट विशेषताहरूको निर्माण गर्दछ । रिचर्ड्स् र उनका सहकारीद्वारा यस प्रसङ्गको अरू विस्तृत विवेचना 'अर्थको अर्थ' मा गरिएको छ ।

(६) स्मृति

स्मृतिको हस्तक्षेप नहुने कुनै पनि मानसिक क्रिया हुँदैन । काव्यानु-भूतिमा कल्पनाको ठूलो योगदान छ भने कल्पनामा स्मृतिको ठूलो भूमिका छ । अतएव काव्यानुभूति र कल्पनाका जानकारीका निम्ति स्मृतिको स्वरूप पहिचान्नु रिचर्ड्स् अत्यन्त अपेक्षित ठान्छन् । स्मृतिसम्बन्धी कतिपय मनो-वैज्ञानिक मतको खण्डन गर्दै रिचर्ड्स् आफ्नो मत प्रस्तुत गर्दछन् । स्मृतिको अर्थ हो विगत अनुभूतिहरूलाई मनमा प्रायः पुनर्जीवित पार्नु । हाम्रा (मानवीय) अनुभूतिका समृद्धि र सङ्कुलतामा यस स्मृतिको ठूलो योगदान छ । जब हामी कुनै उद्दीपनलाई ग्रहण गर्छौं, त्यसले हामीमा एउटा छाप छाडेर जान्छ । यिनै छापलाई स्मृतिद्वारा पुनर्जीवित पार्न सकिन्छ अनि हाम्रा सुगठित चेतना र व्यवहारमा पनि यी छापहरूको आफ्नो आनुपातिक भूमिका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रहन्छ । हाम्रो अनुभवबाट सिक्ने क्षमता पनि यिनै छापका हस्तक्षेपबाट संभव हुन्छ । स्मृति हाम्रा स्नायुतन्त्रका जीवित तन्तुहरूको त्यो विशेषता हो जसद्वारा समयको अन्तरालको (मानौं) नदीलाई पार गर्दै अतीत व्यवहारले हाम्रा वर्तमान व्यवहारलाई प्रभावित पार्छन् । स्मृतिको व्याख्यार्थ प्रस्तुत मार्ग-सिद्धान्त (पाथ वे थ्योरी) र 'रिकर्ड' धारणालाई रिचर्डस् स्वीकार गर्दैनन् । उनी स्मृतिका व्याख्याका निम्ति स्नायुतन्त्रमा अत्यन्त जटिल र सूक्ष्म व्यवस्थामा आधारित उर्जा-संहति (सिष्टम अफ इनर्जी) को परिकल्पना गर्दै त्यसमा अगणित स्थिर विराम (ष्टेबल प्वाइज) अङ्गीकार गर्छन् । उनीद्वारा चर्चित यस उर्जा-संहतिलाई एक विरामदेखि अर्को विरामसम्म अधिक सुविधाका साथ (प्रत्येक विराम शरीर-यन्त्रको सम्पूर्ण शक्तिको परिणाम हुने गरी) निक्षिप्त गर्ने कल्पना उनी प्रस्तुत गर्छन् । स्थिति-विशेषले पहिले स्थिर विरामलाई सम्भव बनाएको थियोभने अब कुनै उत्तेजनाको फलस्वरूप त्यस स्थितिको केवल आंशिक प्रत्यागमनले त्यसैलाई अब अस्थिर परिस्थितिमा निक्षिप्त गर्दछ जसले गर्दा त्यस स्थितिविशेषले फेरि पहिलो विराममा पुग्दै सामान्य अवस्था प्राप्त गर्दछ । स्मृतिको यस जटिल प्रक्रियाको परिकल्पनालाई स्पष्ट पार्न भनी रिचर्डस् एक उदाहरण पेश गर्छन् । हामी कुनै एउटा त्यस्तो ठोस पदार्थ लिऔं जसमा अनेकौं मुख वा अनीक (फेसेट) हुन् र ती अनीकहरूमध्ये कुनैमा पनि त्यो पदार्थ रहन सकोस् । यदि हामीले त्यसका विविध मुख वा अनीकमध्ये कुनैमा त्यस पदार्थलाई सन्तुलित गर्न खोज्यौं भने त्यस अनीकका समीपवर्ती अनीकमा त्यो पदार्थ अवस्थित हुन्छ । स्नायुतन्त्रको प्रत्येक स्थिर विराम कुनै खास परिस्थितिको सन्दर्भ, प्रसङ्ग वा प्रकरणद्वारा निर्धारित हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्छन् । स्मृतिद्वारा कुनै सन्दर्भ वा प्रकरणको आंशिक प्रत्यागमनले पूरै स्नायु-तन्त्रलाई त्यस्तो व्यवहार गर्न प्रेरित गर्छ मानौं त्यो परिस्थिति पूरै विद्यमान छ; वास्तवमा चाहिं त्यो परिस्थिति वर्तमानमा हुँदैन ।

स्मृतिको यो व्याख्या परिकल्पनात्मक भए पनि 'पाथ् वे' र 'रिकर्ड' वा 'अर्किवल' सिद्धान्तका कमीको परिहार यसमा भएकाले रिचर्डस् यसलाई ग्राह्य ठान्दछन् । उनी स्मृतिको सुपरिचित रूप चाक्षुपबिम्बमा देखिने हुन्छ भन्दछन् ।

निष्कर्षमा रिचर्डस्को स्मृति-सिद्धान्तको मर्म के हो ? कुनै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उद्दीपनको फलस्वरूप प्राप्त अनुक्रिया वा अनुभूतिले हाम्रा स्नायुतन्त्रमा छाप पार्दछ र विगत उद्दीपक परिस्थितिको केवल आंशिक सन्दर्भको प्रत्यागमनको फलस्वरूप पनि हामी हाम्रा स्नायुतन्त्रीय जीवित तन्तुहरूका सहायताबाट ती अतीत छापहरूलाई प्रायः मनमा पुनर्जीवित तुल्याउँछौं। रिचर्डस्का दृष्टिमा स्मृतिको विश्वसनीय सिद्धान्त यही हुन सक्छ। यसमा व्याख्याका क्रममा रिचर्डस् के भन्न चाहन्छन् ? हाम्रा मन वा स्नायुतन्त्रमा अनगिन्ती स्थिर-विराम छन् र उपयुक्त परिस्थिति-विशेषका छापहरूले यिनलाई निर्धारित गरेका र संभव तुल्याएका हुन् अनि ती छापलाई जन्माउने जुन खास परिस्थिति हुन् तिनको केवल आंशिक प्रत्यागमनले पनि ती स्थिरविराम चलमलाउँछन् र पूरै स्नायुतन्त्रलाई वस्तुतः त्यो परिस्थिति वर्तमान नभए पनि मानौं त्यो परिस्थिति पूरापूर वर्तमान छ झैं व्यवहार गर्न प्रेरित गर्दछन्। यस सिलसिलामा अत्यन्त जटिल र सूक्ष्म व्यवस्थामा आधारित तथा प्रत्येक विराम स्नायुतन्त्रको संपूर्ण शक्तिको परिणाम हुने गरी एक विरामबाट अर्को विरामसम्म अधिक सुविधापूर्वक निक्षिप्त रहेका अगणित स्थिर विराम भएको स्नायुतन्त्रीय उर्जा-संहतिको जटिल परिकल्पना पेश गर्दै स्मृतिको प्रक्रियाको विशेष व्याख्या रिचर्डस् गर्दछन्। स्मृतिमा अतीत अनुभूतिको जुन पुनरावर्तन हुन्छ त्यसका निम्ति स्नायुतन्त्रीय स्थिर मार्ग मान्ने 'पाथ वे' सिद्धान्त वा व्यतीत अनुभूतिको सञ्चयकोष (रिकर्ड) मा विश्वास गर्ने 'रिकर्ड' वा आर्किवल' सिद्धान्त त्रुटिपूर्ण छ भन्ने छलफल पनि उनले गरेको पाइन्छ।

(७) अभिवृत्ति (एट्टिच्यूड)

रिचर्डस् काल्पनिक वा आरभमाण क्रियालाई अभिवृत्ति ठान्दछन्। कविताका सबैजसो मूल्यवान् प्रभावको व्याख्या अभिवृत्तिका रूपमा उनले गरेका छन्। आरभमाण क्रियाको व्याख्या गर्दै रिचर्डस् स्मृतिको चर्चा थाल्दछन्। स्मृतिको हस्तक्षेप संवेदना र संवेगमा मात्र सीमित नभएर हाम्रो व्यवहारसम्म पनि पुगेको छ। अतीतमा हामीले जे गरेका छौं, त्यसले वर्तमानलाई पनि प्रभावित पार्छ। जसरी कुनै वस्तु-प्रत्यक्षण र प्रत्यभिज्ञानले सम्बद्ध इन्द्रिय–प्रणालीमा विराम उपस्थित गर्छ, त्यसरी कुनै कार्यले हाम्रो प्रेरक–प्रणाली (मोटर सिष्टम) मा सन्तुलित विराम उत्पन्न गर्छ। तर ऐन्द्रिय (संवेदी) र प्रेरक (मोटर) प्रणाली परस्पर स्वतन्त्र नभएर साथसाथै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi
कार्य गर्दछन् । त्यसले प्रत्येक प्रत्यक्षणमा आरभमाण क्रियाका रूपमा एक अनुक्रिया संनिहित हुन्छ । कुनै पनि ढङ्गले कार्य गर्नका लागि हामी जुन प्रारम्भिक समायोजन वा तैयारी गर्छौं, त्यसको उपेक्षा हामीले गर्ने गरे तापनि यो समायोजना–तैयारी महत्त्वपूर्ण छ । यही तैयारी, यही प्रारम्भिक समयोजनलाई रिचर्डस् आरभमाण क्रिया भन्छन् । प्रकट क्रियासँग आरभमाण क्रियाको त्यही सम्बन्ध छ, जसरी बिम्ब संवेदनासँग सम्बद्ध हुन्छ । तर यस काल्पनिक वा प्रारभमाण क्रियालाई पहिचान्न र त्यसको प्रयोग गर्न सक्नु निकै कठिन छ । भनाइ के हो भने कुनै पनि क्रिया घटित हुनुभन्दा अगावै त्यसका निम्ति प्रारम्भिक समायोजन वा व्यवस्था अपेक्षित हुन्छ, एक अङ्ग दोस्रो अङ्गको बाधकका रूपमा आउन नपाओस् भन्नाका खातिर यो समायोजना आवश्यक हुन्छ । यस प्राथमिक समायोजनले चेतनाको अंशतः निर्माण गर्छ । निष्कर्षमा प्रारभमाण क्रियामा प्रत्यक्षणका साथै प्रेरक क्रिया संलग्न हुन्छ र कलात्मक अनुभूतिमा यो क्रिया अनुपेक्षणीय प्रतीत हुन्छ ।

रिचर्डस्का दृष्टिमा आवेगहरूको व्यवस्थापन वा समायोजन गर्ने काल्पनिक वा आरभमाण क्रियाको महत्त्व साह्रै ठूलो छ । परिस्थिति जति सरल हुन्छ, प्रकट कार्यकासाथ उद्दीपनको सम्बन्ध पनि उत्तिकै घनिष्ट हुन्छ र यसै अनुपातमा चेतना पनि कम समृद्ध हुन्छ । तर परिस्थितिको जटिलताको साथै मानसिक व्यापारमा पनि जटिलता आउँछ । अनि विविध प्रकारका आवेगका बीच अधिकाधिक समायोजन आवश्यक हुन्छ र त्यसै अनुपातमा चेतना पनि समृद्धतम हुँदै जान्छ । मान्छेको सबैजसो व्यवहार वा आचरण उसका विविध आवेगहरूबाट उत्पन्न विभिन्न क्रियाको सम्झौताका रूपमा प्रकट हुन्छन् । यी क्रियाहरू तिनै आवेगहरूलाई सन्तुष्ट पार्दछन् । कुनै पनि परिचित क्रिया नयाँ परिस्थितिमा पर्नासाथ चेतनाको समृद्धिमा वृद्धि हुन्छ, किनभने यस अवस्थामा त्यस क्रियाका उत्पादक आवेगहरूले नयाँ आवेग–समूहसँग समायोजित हुनुपर्छ । कलाकृतिमा परिचित वस्तुहरू नवीन परिस्थितिमा अनुभूति–विषय बन्दछन् । त्यसैले वास्तविक जीवनका दृश्य र घटनाभन्दा कलाकृतिका दृश्य र घटनाको प्रभाव सजातीय भएर पनि मात्राका दृष्टिले भिन्न हुन्छ । यो अनुभूतिगत अन्तर समन्वयशील आवेग-सङ्ख्याको आधिक्यद्वारा उत्पन्न सामान्य अन्तर हो, विजातीयता होइन ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस्‌को धारणाअनुसार आवेगहरूको अधिक सङ्ख्यामा समन्वयको परिणाम वा फल के हुन्छ भने कुनै प्रकट क्रिया घटित हुँदैन। सुविकसित व्यक्तित्व वा मान्छेमा प्रकट क्रियाका अपेक्षा काल्पनिक-आरभमाण क्रिया महत्त्वपूर्ण हुन्छ। यो आरभमाण क्रिया मांशपेशीय सञ्चलनको सीमासम्म पुग्दैन र कार्यका रूपमा प्रकट भइहालेको हुँदैन। तर मन्दबुद्धि र अपरिष्कृत व्यक्तित्वले प्रकट क्रियाको आश्रय ज्यादा लिनुपर्छ। कलाकृतिद्वारा प्राप्त हुने अनुक्रिया अधिकांशत: आरभमाण क्रियाकै रूपमा रहन्छन्, किनभने त्यहाँ संवेग–समायोजन हुन जान्छ।

यही आरभमाण वा काल्पनिक क्रिया अर्थात् क्रियाका निम्ति प्रवृत्ति (झुकाउ) नै रिचर्डस्‌को स्थापनाअनुसार अभिवृत्ति हो। परिस्थितिद्वारा जागरित यी अभिवृत्तिहरू असङ्ख्य तथा अनेकविध हुन्छन् र यिनको सङ्घर्स, दमन र घात–प्रतिघातको क्षेत्र विस्तृत हुन जान्छ। प्रकट क्रियाका रूपमा परिणत नहुने यी अभिवृत्तिहरूको वाह्य लक्ष्य सुलभ नहुँदा वर्गीकरण विश्लेषण अति कठिन हुन जान्छ, केवल अप्रत्यक्ष प्रमाण मात्र प्राप्त हुन्छ। कलाकृतिले यिनै अभिवृत्तिहरू वा मूल्यवान् प्रभावहरू प्रस्तुत गर्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्।

(८) निष्कर्ष

अन्तमा रिचर्डस्‌को मनोवैज्ञानिकताका बारेमा समाष्टि रूपमा टिप्पणी गर्नु अपेक्षित देखिन्छ। रिचर्डस्‌को मनोवैज्ञानिकता कलाकार–मनोविज्ञानभन्दा पाठक–मनोविज्ञानसँगै सम्वद्ध छ। पाठक कसरी काव्यानुभूति प्राप्त गर्छ, उसमाथि कलात्मक अनुभूतिहरूको के कस्तो प्रभाव पर्छ र त्यसको कस्तो मूल्य छ अनि सफल भाव–संप्रेषणार्थ पाठकमा कस्तो सक्षमता अपेक्षित छ आदि प्रश्नहरूको उत्तर नै रिचर्डस्‌ले मूलत: आफ्ना समालोचना-सिद्धान्तमा मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोणका आधारमा खोजेका छन्। यसो भन्नुको तात्पर्य कलाकार–मनोविज्ञानसँग रिचर्डस् टाढा छन् भन्नु होइन बरु यो टिप्पणी प्राधान्यकै मात्र सङ्केत हो। कलाकारको अनुभूति सामान्य मान्छेका अनुभूति भन्दा किन र कसरी अधिक मूल्यवान् छ भन्ने प्रश्नका साथै कलाकारको भाव–संप्रेषण सामर्थ्यको तात्पर्य के हो र यो सामर्थ्य उसलाई कसरी प्राप्त हुन्छ भन्ने तथ्यको उद्‌घाटनले कलाकार–मनोविज्ञान-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सँग रिचर्डस्को संलग्नता प्रमाणित गर्छ। त्यसैले रिचर्डस् मूलतः पाठक-मनोविज्ञानमा चाखिए पनि कलाकार-मनोविज्ञानसँग पनि उनको बलियै नाता छ।

तैपनि 'रिचर्डस् के समालोचना सिद्धान्त'का हिन्दी लेखक शम्भुदत्त झा के अनुभव गर्छन् भने कलाकारको सिसृक्षा (सृजना–इच्छा), कला–निर्माणका प्रक्रिया र क्षण, कलाकारको प्रतिभा आदि विषयमा रिचर्डस्को रुचि सापेक्षतामा चाहिँ कम देखा पर्छ। स्रष्टा-मनोविज्ञानको विश्लेषण मनोविश्लेषणशास्त्रीहरूबाटै गरिएको छ, फ्रायड, एडलर र युङ्गकै योगदान यस क्षेत्रमा मुख्य रूपमा देखिएको छ। फ्रायडका दृष्टिमा कला कलाकार–व्यक्तिका लागि अतृप्त आकांक्षाको पूर्ति हो, कलाकार मनोरोगी हुन्छ र कला मूलतः काम-वृत्तिकै उदात्तीकरण हो। युङ्गका विचारमा वैयक्तिक अवचेतनमनि दबेको सामूहिक अवचेतनकै अभिव्यक्ति कला हो र त्यसैले गर्दा कलामा जातीय पुरातन आदर्श रूप वा आदिबिम्ब प्रकट हुन्छ। युङ्गका प्रभावमा मिथ क्रिटिसिज्म वा पुराकथात्मक समालोचना पनि विकसित भएको छ। तर रिचर्डस् अवचेतन मनको सत्ता मान्नुका साथै एषणा (चाहना) र एषणा–सन्तुष्टि अनि आवेगको संयोजन–समायोजनमा अवचेतनको भूमिका स्वीकारेर पनि कलाकारको अवचेतन मनका रहस्यको उद्घाटनतिर लाग्नु लाभप्रद क्षेत्र होइन भन्ने अनुभव आफ्ना समालोचना–सिद्धान्तमा प्रकट गर्दछन्।

रिचर्डस्को समालोचना–सिद्धान्तको धरातलस्वरूप मनोवैज्ञानिकताका निम्ति रिचर्डस् कुनै एक मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायकै अनुयायी बन्नुभन्दा विविध–सम्प्रदायका अनुवर्ती रहेका छन् भन्ने कुरा भनिसकिएको छ। मूलतः व्यवहारवादी मनोविज्ञानबाट प्रभावित भएर पनि रिचर्डस् 'प्रत्यक्षण' का सम्बन्धमा पूर्णाकार मनोविज्ञान अँगाल्छन्। अतीतको अनुभवले वर्तमान उद्दीपनको प्रत्यक्षणमा प्रभाव पर्छ अनि वस्तुका प्रत्यक्षण र प्रत्यभिज्ञानले संवेदी प्रणालीमा जस्तै कुनै कार्यले प्रेरक प्रणालीमा पनि सन्तुलित विराम उपस्थित गराउँछ भन्ने उनी ठान्दछन् भने पूर्णाकारवादी मनोविज्ञानको प्रभावको सूचना दिन्छन्। साथै रिचर्डस्का स्मृति–सिद्धान्तमा पनि पूर्णाकार-वादी मनोविज्ञानको प्रभाव-प्रेरणा छ।

रिचर्डस्को आनन्दसम्बन्धी दृष्टिकोणमा प्रयोजनवादी वा प्रोर्जावादी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मनोविज्ञानको अनुरूपता पाइन्छ । सुखवाद–आनन्दवादको अस्वीकार गर्नु यसको पहिलो बुँदा हो । प्रयोजनवादीहरू आनन्दलाई क्रियाको लक्ष्य नभएर क्रियावृत्तिको समवाय-सहगामी घटना मान्दछन् । उनीहरूका दृष्टिमा आनन्दको अर्थ प्रयत्नको सफलता र निरानन्दको अर्थ प्रयत्न–विफलता हो । यस मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायका आचार्य म्याकडुगल 'मानवीय शक्ति'मा आनन्दलाई केही स्वतन्त्र महत्व दिन खोज्छन् तर म्याकडुगलका पूर्व–रचना 'सामाजिक मनोविज्ञान' र 'मनोविज्ञानको रूपरेखा' द्वारा प्रतिपादित आनन्दसम्बन्धी धारणालाई नै रिचर्डस् अँगाल्छन् ।

रिचर्डस्ले विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानबाट विचार–ग्रहण गरेको कुरा त चेतन–अवचेतन सत्ताको स्वीकार र स्रष्टा–मनोविज्ञानका सन्दर्भमा पनि स्पष्ट भइसकेको छ । व्यवहारवादी मनोविज्ञान त मूल्य सिद्धान्तको मूल आधार नै बन्न गएको छ र अझ व्यापक रूपमा रिचर्डस्का समालोचना-सिद्धान्तमा प्रयुक्त छ । रिचर्डस्मा यी मनोविज्ञान-सम्प्रदायहरूको प्रभावको सङ्केत गरेर देखाउनुको अर्थ हो उनका शेष मनोवैज्ञानिक धारणा व्यवहार-वादी मनोविज्ञानका हुन् । रिचर्डस् मूलतः व्यवहारवादी मनोविज्ञानके अनुयायी हुन् । तैपनि विविध मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायका स्थापनाको संश्लेषण-समन्वय अँगालेर 'मध्यम मार्गी' मनोविज्ञानसँग उनले सामीप्य देखाएका छन् । मनोविज्ञानको आधुनिक प्रवृत्ति नै हो विविध सम्प्रदायबाट बुँदा लिई संश्लिष्ट मनोवैज्ञानिक धारणा प्रस्तुत गर्नु । रिचर्डस्को समालोचना–सिद्धान्त पनि यस्तै संश्लिष्ट मनोवैज्ञानिकताको धरातलमा प्रतिष्ठित छ । त्यसैले रिचर्डस्का 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त'का ११–१६ अध्यायहरू मनोविज्ञानको रेखाङ्कन, आनन्द, संवेग र सामान्य संवेदना, स्मृति, अभिवृत्ति, कविताको विश्लेषण आदि मनोवैज्ञानिक प्रसङ्गले भरिएका छन् ।

वास्तवमा रिचर्डस्का समालोचना–सिद्धान्तमा प्रवेश गर्ने मूलद्वार यही मनोवैज्ञानिकता हो ।

—०—

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

रिचर्डस्का समालोचना सिद्धान्त

(ख) रिचर्डस्का आधारभूत सिद्धान्तहरूको रूपरेखा

१. रिचर्डस् : फ्रायडका सन्दर्भमा

मनोभावपरक वा रागात्मक समालोचना समालोचना जत्तिकै प्राचीन छ। कविताले हाम्रा आवेगहरूलाई मल–जल दिन्छ भन्ने प्लेटो वा विरेचन–सिद्धान्तका प्रवक्ता अरिष्टोटलमै रागात्मक आधारमा साहित्यको मूल्य तौलन खोज्ने प्रवृत्ति देखिएको छ। तैपनि ईसाका उन्नाईसौँ शताब्दीमा दर्शनशास्त्रको ह्रास र भौतिकविज्ञानको विकाससँगै रागात्मक समालोचना–सिद्धान्तहरूले विशेष भूमिका खेल्न थालेको अनुभव हुन्छ। यसै बखत प्रयोगात्मक र अनुगमनात्मक पद्धतिद्वारा प्रयोगशालाको शरण लिँदै गुस्ताव फेकनरले विविध वस्तुको मानसिक प्रभावको मात्रा र सापेक्षताको तुलनात्मक अध्ययन थालेका हुन्। तर फेकनर र अरू प्रयोगकर्ताका यी प्रयोगहरूले समालोचनामा मनोविज्ञानवादको प्रतिष्ठा गर्न सकेनन्। बीसौँ शताब्दीमा आएर नै साहित्य–समालोचनामा मनोविज्ञानको विशिष्ट प्रभाव पर्न थालेको हो। अन्तर्दर्शी मनोविज्ञानविद् थ्योडर लिप्स वा असामान्य मनोविज्ञानका अनुसन्धाता सिग्मण्ड फ्रायड र कार्ल जुङ्गबाटै यो प्रभाव मूलभूत रूपमा पऱ्यो।

फ्रायडले नर्म (विट्) र हास्यका जुन चर्चा गरेका छन्, तिनमा साहित्यिक चिन्तनको गन्ध आउँछ। के भन्न सकिन्छ भने अवचेतन र प्रेरणा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नर्म (विट्) का झैं कविताका पनि आधार हुन् । नर्म (विट्), स्वप्न र कविताका प्रविधिमा समानता प्रतीत हुन्छ । फ्रायडकै भनाइमा पनि मानसिक व्ययको मितव्ययिताबाट प्राप्त आनन्द नै निर्दोष नर्मपरिहास (विट्) र कविताको पनि आनन्द हो । लय, अनुप्रास, विराम र समध्वन्यात्मक (अनुकरणात्मक) शब्दहरूको यस्तै पुनरावृत्तिको रूपले कवितामा त्यही आनन्द दिन्छ जुन निर्दोष नर्म (विट्) बाट प्राप्त हुन्छ ।

नर्म (विट्) र हास्यका सन्दर्भमा यसरी देखापरे पनि फ्रायड जब प्रत्यक्ष रूपमा कला–साहित्य–कविताको चर्चा गर्छन्, उनी केही बरालिन्छन् । कलालाई उनी स्थानापन्न आनन्द (सब्स्टिच्यूट ग्राटिफिकेशन) कै तल्लो स्तर मात्र दिन्छन् । कलाकारलाई उनी मनोरोगी ठान्छन् र मनोरोग सिद्ध गर्न कल्पनाको विकृतिको अडेस लिन्छन् । कलाकारलाई वास्तविकताले दिन इन्कार गरेको मनोरथको परिपूर्तिका रूपमा उनका दृष्टिमा कला देखापर्छ । भनूँ, कवि एउटा स्वप्नद्रष्टा हो । उसका अपूर्ण आकांक्षा र कुण्ठित मन कल्पनात्मक कला–लोकका माध्यमबाट आत्म–तृप्ति गर्दछन् । तैपनि न्यूरोटिक वा मनोरोगीभन्दा केही वैशिष्टच सिगमण्ड फ्रायडले कवि–कलाकारलाई प्रदान गरेका छन् । 'मनोविश्लेषणको सामान्य परिचय' मा उनले भनेका कुराको सारांश उद्धरणीय देखिन्छ:–

"पहिलो कुरा, आफ्ना दिवा–स्वप्नहरूलाई कसरी विस्तृत–उदात्त पार्ने भन्ने कुरा कलाकार जान्दछ जसले गर्दा उनका रचनामा उसको वैयक्तिक स्तर हराउँछ अनि हाम्रा निम्ति रचना आनन्दप्रद बन्न जान्छ । ऊ ती दिवा-स्वप्नहरूलाई रूपान्तरित पार्नमा पनि खगीस हुन्छ जसले गर्दा निषिद्ध स्रोतबाट उसका रचनाको खास उद्‌भव भए पनि त्यसको पत्तो पाइन्न । वैयक्तिक वा विशिष्ट सामग्रीलाई पनि आफ्नो प्रकल्पनाको आधारमा सामा-न्यतापूर्वक व्यक्त गर्न समर्थ कलाकारलाई रूपान्तरण गर्ने विलक्षण क्षमता प्राप्त हुन्छ । यी काल्पनिक–जीवनका प्रतिविम्बहरूलाई प्रबल आनन्द प्रवाह दिने गरी कृतिका रूपमा व्यक्त गर्न ऊ समर्थ छ । त्यसैले गर्दा केही समयका लागि कलाले हाम्रो सन्तुलिततालाई खज्मज्याउन र लट्ठ्याउन सक्छ । यसरी पाठक–दर्शकका अवचेतनका आनन्द स्रोतमा पनि सान्त्वना र आमोद प्रदान गर्दै कविकलाकार वास्तविकताले उसलाई नदिएका र केवल कल्पनामै उपभोग गरेका सम्मान, शक्ति र नारीप्रेम कल्पनाद्वारा जित्न पुग्छ ।"

विंसेट र ब्रूक के टिप्पणी गर्छन्भने फ्रायड सर्वथरी आनन्दलाई एकै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कोटिमा मुछ्न चाहन्छन्, ठोस भौतिक र आर्थिक सफलतावाट त्यो आनन्द प्राप्त होस् वा कलाबाट । तैपनि के कुरामा सन्तोष लिन सकिन्छभने फ्रायडले कहिल्यै साहित्यका पूर्ण सिद्धान्तकारका रूपमा आफूलाई प्रतिष्ठित गर्न चाहेनन् र आनन्दको विश्लेषण गर्ने काम सौन्दर्यशास्त्री र कलाशास्त्रीहरूबाट उनले खोसेका छैनन् ।

अवश्यै फ्रायडले कविलाई मनोरोगी मानेका छन् र आनन्दको गम्भीर विश्लेषण पनि गरेका छन् । एक मानसिक चिकित्सकका रूपमा विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानका प्रतिष्ठापक फ्रायडले कलाको अध्ययनार्थ जुन नौलो दिशाको सङ्केत गरेका छन्, त्यसको असाधारण प्रभाव परेको कुरा पनि स्वीकार्नै पर्छ । फ्रायडको सीमा स्पष्टै देखिन्छ, तर उनले दिएको दिशा–निर्देशलाई परिष्कारका साथ ग्रहण गरेमा त्यो दिशानिर्देश पर्याप्त प्रेरणाप्रद बन्न गएको छ ।

हो, फ्रायड कलालाई स्थानापन्न आनन्द ठान्छन्; कलाकारलाई मनोरोगी र दिवा–स्वप्नद्रष्टा अनि वास्तविक जीवनका अधूरा आकाङ्क्षाको कल्पनात्मक तृप्ति खोज्ने प्राणी भन्दछन् । यिनै मान्यतासित असहमत हुँदै धेरैजसो समालोचकहरू फ्रायडको कला–मान्यतालाई अस्वीकार पनि गर्छन् । तैपनि कला र साहित्यका सृजना–समालोचनाका आधुनिक इतिहासमा फ्रायडको प्रभाव असामान्य रूपमा परेको कुरा पनि उत्तिकै स्वीकार्य छ । फ्रायडका मन र मानसिक प्रक्रियासम्बन्धी मान्यता निकै नै प्रभावशाली छन् । त्यसैले उनको कला–मान्यता जे जस्तो भए पनि कला–विश्लेषणमा उनको प्रभाव असाधारण रूपमा पर्न गएको हो । यस कुरालाई स्पष्ट पार्न 'उदार कल्पना' मा लिओनेल ट्रिलिङ्गले प्रकट गरेको विचार मार्मिक छ । उनको अभिप्राय के छ भने फ्रायडले कलाका सम्बन्धमा थुप्रै भद्दा र वाहियात कुरा भनेका छन् र फ्रायडले कलाको व्याख्या-क्रममा कलालाई भर्त्सनीय रूप दिएका छन्, तैपनि साहित्यिक समालोचनाका क्षेत्रमा फ्रायडको योगदानको मूल्य उपेक्षा गर्न नसकिने खालको छ ।

फ्रायडले अन्तरात्मा वा मन र यसका प्रक्रियाका सन्दर्भमा बोलेका पारिभाषिक शब्दहरू (इड्, इगो, सुपरइगो, ट्रान्सफेरेन्स र रिप्रेशन जस्ता) समालोचनामा पचिसकेका छन् । स्वप्नाको प्रतीकात्मकता, घनत्व-विधान, स्थानापन्नता र निराकरणद्वारा गरिने स्वप्न-विधानका प्रयोजनका साथै साहित्यमा प्रयुक्त ओडिपस-जटिलता आदिद्वारा साहित्यिक प्रतीकको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समृद्धता र जटिलतालाई उनले पर्याप्त विस्तृत पारेका छन् । उपयुक्त भाषा–प्रयोगले वहुमुखी तात्पर्य दिन सक्छ भन्ने 'ओभर डिर्टमिनेशन' को धारणाद्वारा उनले 'एम्बिगिअस भर्वल रिचेज' का प्रख्यात-प्रबल समालोचना-धारणाहरूको संकेत गरेका हुन् । ट्रिलिगले यस योगदानको चर्चा गर्दै जे भनेका छन् त्यसको सार हो : 'संस्कृतिको प्रारम्भिक चरणको भाषा रूपकात्मक–विम्बात्मक (आलङ्कारिक) थियो भन्ने कुरा १८ रौं शताब्दीमा विकोले देखाए, तर वैज्ञानिक युगमा आइपुगेर पनि अझै हामी आलङ्कारिक स्वरूपमा अनुभूति गर्छौं र सोच्छौं भने रहस्योद्घाटन फ्रायडले नै गरे र मनोविवेचनाको विज्ञान यसै आधारमा पेश गरे ।' यस प्रसङ्गमा विसेट-ब्रूकको टिप्पणी पनि मार्मिक छ– 'फ्रायडले समालोचकलाई दिएका हत्यौडीहरूका निम्ति उनीप्रति कृतज्ञता व्यक्त गर्नैपर्छ, यद्यपि यी हतियार वा हत्यौडीहरू प्रयोक्ताका अधीन छन् र प्रयोक्ताहरू पनि आफ्ना साहित्यिक सिद्धान्तका अधीनमा हुन्छन् । निश्चय नै नयाँ अलङ्कार–विज्ञानले नयाँ साहित्यिक सिद्धान्त दिँदैन ।'

आजसम्म फ्रायडीय समालोचना–कृतिहरू कलाकारकै मनोविश्लेषणमा अनुरक्त छन् । सृजित कलाकृतिका बारेमा चाहिँ विवादास्पद धारणा नै प्रायश: उनीहरूले व्यक्त गरेका छन् । अथवा कलाकृतिवारे चर्चा गरे पनि उनीहरू पाठकमा गर्ने कृतिगत प्रभावमै सीमित छन् । त्यसैले फ्रायडवादीहरू कलाकृतिभन्दा कलाकार-मनोविज्ञान वा पाठक-मनोविज्ञामै रौसिएका छन् र कलाकृतिको विश्लेषणबाट ज्यादाजसो तर्किएका छन् ।

साहित्यिक समालोचनामा मनोविश्लेषणको जति प्रभाव परेको छ, त्यो सीधै फ्रायडबाटभन्दा रिचर्डस्का माध्यमबाट ज्यादा परेको छ । फ्रायड र रिचर्डस्का रागात्मकतावादमा पार्थक्य पनि छ । भन टमस इप्सन जस्ता फ्रायडवादी समालोचक पनि फ्रायडभन्दा ज्यादा रिचर्डस्द्वारा प्रभावित छन् ।

फ्रायडका स्वप्नसंबधी सिद्धान्तका बारेमा सुसान ल्याङ्गरको भनाइ उल्लेखनीय देखिन्छ– "सम्पूर्ण कला स्वप्ना जस्तै प्राकृतिक आत्माभिव्यक्तिको क्रिया हो र यस क्रियाले उत्कृष्ट–निकृष्ट कलालाई एकैनासे पारिदिएको छ । कुनै सुतुवालाई भद्दा किसिमले स्वप्न देख्यो भन्न सकिन्न, कुनै मनोरोगीलाई उसका सिप्टम्स (लक्षणहरू) परस्पर-सम्बद्धताका दृष्टिले असतर्क छन् भन्न सकिन्न, तर कुनै कवितालाई अवश्यै अनुपयुक्तता र असावधानताको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आरोप लगाउन सकिन्छ ।" फ्रायडवादीहरू कलाका व्याख्यामा स्वप्न र मनोविकृतिका पक्षधर हुनाका साथै कलाको स्तरगत भेदप्रति विमुख रहे पनि रिचर्डस् शुरुदेखि नै उत्कृष्ट-निकृष्ट कलाको विभेद गर्न चाहन्छन् अनि स्वप्न र मनोविकृतिलाई नै कला ठान्ने धारणा रिचर्डस्मा पाइन्न । रिचर्डस् मनोवैज्ञानिक विकास प्रक्रियाको पर्याप्त स्वस्थ धारावाट र अरू विभिन्न मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायका मन्थनवाट प्रेरित छन् । हो, यस मनोवैज्ञानिक हलचलका प्रवर्तक फ्रायड हुन् तर उत्तरवर्ती मनोवैज्ञानिकहरू फ्रायडभन्दा पनि निकै अगि बढिसकेका छन् । यसबाट लाभान्वित रिचर्डस् स्वप्न र मनोविकारमै नरिँगी कलाकृतिकै आङ्गिक सङ्गठन स्वीकार गर्छन् ।

निष्कर्षमा मनोविज्ञानका शास्त्रीय उठानका प्रवर्तनविन्दु फ्रायड, प्रत्यक्ष नभए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा, पूरै नभए पनि निकै, एक्लै नभए पनि अन्य मनोविज्ञानवेत्तासँगै अनि यथावत् नभए पनि परिष्कृत प्रभावका रूपमा मनोवैज्ञानिक समालोचक रिचर्डस्का निम्ति प्रेरणापद रहेका छन् र मूलत: रिचर्डस्कै माध्यमवाट साहित्यिक समालोचना–सिद्धान्तमा फ्रायड-प्रवर्तित तर निकै-निकै संवर्धित मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तहरूको प्रभाव परेको छ भन्न सकिन्छ ।

२. रिचर्डस् : मनोभावमूलक विभिन्न सौन्दर्यवादीहरूका सापेक्षतामा

मनोवैज्ञानिक किसिमको प्रभावात्मक वा रागात्मक समालोचनाका विकास–क्रममा म्याक्स इष्टम्यानको धारणा उल्लेखनीय छ । उनी कवितालाई 'चेतनाको उन्नयन्को चोखो प्रयास' ठान्दछन् र 'अनुभूतिको व्याख्या र सत्यको खोजको दायित्व' वैज्ञानिकलाई सुम्पिदिन आग्रह गर्छन् । (साहित्यिक हृदय, १९३४) । अझ यसभन्दा निकै अगि 'सौन्दर्यको चेतना' (१८९६) का जर्ज साण्टियानाको भनाइअनुसार हामीले वस्तुलाई दिएको सौन्दर्य हाम्रा आवेगहरूको वस्तुविधान मात्र हो । सौन्दर्यलाई वस्तुको गुण मान्न खोजे पनि यो हामीभित्रैको आनन्द हो र हाम्रो सामान्य विवेकले वस्तु–यथार्थका आधारमा आवेग-संवेगात्मक तत्त्वलाई सम्मिलित गर्न सक्तैन भन्ने जर्ज साण्टियाना ठान्दछन् । सौन्दर्यका रूपमा हाम्रा अनुभूतिहरूको वस्तुविधान साण्टियानाको दृष्टिमा पाशविक पौराणिक विचारप्रवृत्तिको त्यो अवशेष हो जुन आजका आदिम मान्छेसँग भएजस्तै कुनै वेला विश्वजनीन रूपमा थियो र जुन आज चोखो विज्ञानको क्षेत्र र असभ्य दिनको आन्तरिक साम्राज्य क्षेत्रबाट पनि प्राविधिक विज्ञानको प्रभावस्वरूप

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हटिसकेको छ ।

यस क्षेत्रमा रिचर्डस्‌को योगदान पनि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । वस्तुगत सत्य र हाम्रा आन्तरिक अनुभूतिलाई अवैज्ञानिक समन्विति दिने पाशविक प्रवृत्तिवाट समालोचनात्मकतालाई मुक्त पार्न उनले खूबै प्रयास गरेका हुन् । वास्तवमा मनोविज्ञानको विस्तृत–व्यापक प्रवेश साहित्यिक समालोचनामा रिचर्डस्‌सँगै थालिन्छ । उनी यसै सन्दर्भमा भाषाका दुई प्रकारका प्रयोगको स्थापना गर्छन् । कुनै भाषिक कथन सत्य वा असत्यका अभ्युद्देश (रेफरेन्स) का निम्ति गर्न सकिन्छ, यो भाषाको वैज्ञानिक प्रयोग हो । हाम्रा आवेग र अभिवृत्ति (एट्टिच्यूड) लाई प्रभावित पार्न पनि भाषाको प्रयोग गर्न सकिन्छ, यो भाषाको काव्यात्मक (आवेगात्मक) प्रयोग हो । त्यसैले साहित्य वा कविताले तथा—अभ्युद्देश (सुडो रेफरेन्स) का निम्ति भाषा-प्रयोग गर्दा त्यसको तथ्यकनात्मक वा अभ्युद्देशात्मक मूल्य शून्यप्रायः हुन्छ तापनि प्रत्येक आवेगात्मक प्रयोग मूल्यवान् नै हुन्छ भन्ने रिचर्डस् मान्दैनन् । त्यसैले उनी साण्टियाना र इष्टम्यानले आवेगात्मकता र मूल्यवत्ताको विभेद स्थापित नगरेकोमा असन्तुष्ट देखापर्छन् । सी. के. ओडेन र जेम्स वूडको सहकारिकातामा रिचर्डस्‌द्वारा लिखित 'सौन्दर्य–शास्त्रको आधारशिला' (१९३२) मा उनीहरू 'सौन्दर्य' का 'प्रचलित सोह्र अर्थहरू प्रस्तुत गर्दछन् जसमध्ये अन्तिम सात अर्थहरू रागात्मक छन् । आवेगलाई उत्तेजित गर्नु नै सौन्दर्य हो भन्ने धारणामा रिचर्डस् अतिव्याप्ति देख्दछन् । सौन्दर्यका आनन्दात्मक व्याख्याबाट पनि रिचर्डस् र उनका सहकारीहरू सन्तुष्ट छैनन् । 'जसले आनन्द प्रदान गर्छ, त्यही सौन्दर्य हो' भन्ने भनाइ इष्टम्यानको नजीक छ र साण्टियानाको अभिप्रायसँग पनि मिल्छ । रिचर्डस्‌हरू यस परिभाषिकतामा सङ्कीर्णता र अव्याप्ति देख्छन् । तर विंसेट र ब्रूक चाहिं साण्टियानाको धारणा रिचर्डस्‌ले ठाने झैं सरल सुखवाद वा आनन्दवाद नभई जटिल-परिष्कृत छ भन्ने ठान्दछन् । जे होस्, यस्ता मोटामोटी र अस्पष्ट उक्तिबाट सौन्दर्य पारिभाषित हुन सक्तैन भन्ने रिचर्डस् र उनका सहकारीहरूको दृष्टिकोण पर्याप्त ठोस छ ।

क्लाइभ वेल र रोजर्स फ्राइको 'कुनै विलक्षण आवेग' लाई सौन्दर्य मान्ने धारणा पनि चक्रमय वा घुमाउरो अनि स्पष्ट अर्थ दिन नसक्ने रिचर्डस् र उनका सहकारीहरूलाई प्रतीत हुन जान्छ । थ्योडर लिप्स चाहिँ सौन्दर्यमय वस्तुमा कुनै वस्तु वा आफ्नै अनुभूति या आत्मानुभूतिलाई भावतादात्म्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(इंप्याथी) वा आत्मिक परानुभूतिको नाम दिँदै त्यसैलाई सौन्दर्य ठान्दछन् । यस प्रक्रियामा 'स्व' र वस्तुका बीचको विरोध हराउँछ वा रहँदै-रहँदैन । वेर्नन ली (भ्वाइलेट प्यागेट) ले पनि स्वतन्त्र रूपमा लगभग यस्तै निष्कर्ष प्राप्त गरेका छन्; जस्तो 'पहाड उठ्छ' भन्दा वस्तु 'पहाड' मा आन्तरिक 'उत्थान' को आरोपण गरिन्छ भने त्यसमा भावतादात्म्य वा भावारोप छ र त्यही नै सौन्दर्य हो । तर रिचर्डस्हरू के भन्दछन् भने यो आत्मिक परानुभूति वा भावतादात्म्य दैनिक जीवनमा भइरहन्छ र सौन्दर्या-नुभूतिकै मात्र विशेषता होइन र यसलाई सौन्दर्यमयता दिन सीमा कोर्नु आवश्यक हुन जान्छ । वेर्नन लीले जुन आरोपणबाट प्राप्त आनन्दलाई सौन्दर्य मानेका छन्, त्यो सुखवादकै नजीक र अस्पष्ट नै देखा पर्छ भनी रिचर्डस्हरू ठान्दछन् ।

विस्तृत नभए पनि सौन्दर्य-शास्त्रका क्षेत्रमा रागात्मक वा प्रभावात्मक धारणा निकै-निकै प्रचलित छन् । यी धारणाको सर्वेक्षण र खण्डनका क्रममा रिचर्डस् सौन्दर्य-शास्त्रको आधारशिला पहिल्याउन पर्याप्त दिग्दर्शन पाउँ-छन् । उनको स्थापनाअनुसार सिनेस्थेसिस (हाम्रा इंपल्स वा संवेगहरूको समन्विति र विश्रान्तावस्था) नै सौन्दर्य हो ।

उन्नाईसौँ शताब्दीको अन्त्यमै जर्मनीमा अर्ध–मनोवैज्ञानिक भावता-दात्म्यको सिद्धान्त देखा पर्‍यो र वर्तमान शताब्दीको इङ्गल्याण्डमा यो सिद्धान्त आइपुग्यो । हामीले दिएका गुणहरूले गर्दा नै वस्तु सौन्दर्यात्मक हुन्छ अर्थात् सौन्दर्य हाम्रै भावतादात्म्य वा भावारोपण हो भन्ने धारणा यस सिद्धान्तले प्रस्तुत गरेको छ। यसलाइ नाउँ दिन सकिन्छ भावतादात्म्यवाद । अलेक्जेण्डर पोपले पनि भनेका छन्– 'सौन्दर्य आधा सत्य र आधा भ्रान्ति' हो। त्यसैले कविताका शब्दहरू भावनाका सङ्केत र तात्पर्यद्वारा अभिभूत हुन्छन् जुन कुरा वैज्ञानिक वर्णनमा पाइन्न । यसै सन्दर्भलाई स्वीकार्दै ष्टेफेन सी. पेपर भन्छन्– "असौन्दर्यपूर्ण वस्तुलाई हामी सौन्दर्य प्रदान गर्दछौँ ।" तर प्रश्न बाँकी रहन्छ- के फूल जस्ता वस्तुमा अन्तर्निहित सौन्दर्य हुँदैन ? सुन्दर वस्तुमा हामीले केही थपिदिएपछि मात्र यसले अर्थ वा अभिव्यक्तिशीलताको चरित्र पाउँछ ? यस्ता कुरामा ध्यान दिंदा सौन्दर्य अवस्तुगत वा मनोगत मात्रै होला र ? त्यस्तै राइस कार्पेण्टर भन्छन्– अकलात्मक सामग्री संवेगात्मक-ताद्वारा ग्राह्य–ज्ञेय बनाइन्छ । त्यस्तै थ्योडर लिप्स वस्तुमा मानसिक विचार वा मांशपेशीगत उत्तेजना प्रदान गरिन्छ भन्छन् । यतैबाट एडवार्ड

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बुले 'मानसिक दूरत्व' को सिद्धान्त प्रस्तुस्त गरेका हुन् । यस सिद्धान्तले अँगालेको धारणा हो– वस्तुगत संसारमा आत्मपरक अनुभूतिको विषयवस्तुको प्रतिपादन हुन्छ । तर बोसाँक्वेटको भंनाइको अडेस लागेर उपर्युक्त मनोगत सौन्दर्य–मान्यताहरूका बारेमा टिप्पणी गर्न सकिन्छ– सङ्गीतले हाम्रो भावना व्यक्त्याएजस्तो देखिए पनि वस्तुमा नै त्यो भावना हुनुपर्छ । त्यसैले भन्नुपर्छ– कलाको संसार अवस्तुगत वा मनोगत भ्रान्त संसार होइन अथवा वस्तुतः भए वा नभए पनि हो जस्तो लाग्दो संसार होइन र सौन्दर्य पूरै अवस्तुगत वा पूरै मनोगत कुरा होइन । जे होस्, रिचर्डस् आफ्ना पूर्ववर्ती यी मनोभावमूलक सौन्दर्यवादीहरूका बहसबाट प्रेरित हुँदै कलात्मक वा साहित्यिक सत्य र सौन्दर्यका विषयिनिष्ठताका बारेमा छलफल गर्दछन् ।

३. रिचर्डस्को समालोचनाको आधारभूत प्रक्रिया : सहसंवेद्यता वा समाहिति

प्रत्येक अनुभूतिमा आवेगहरू जागरित हुन्छन् र अन्तर्विचरण (इण्टरप्ले) गर्छन् । तर सौन्दर्यानुभूतिमा हाम्रा आवेगहरू विलक्षण ढङ्गले सङ्गठित हुन्छन् भन्ने रिचर्डस्को धारणा छ । यो विलक्षण ढङ्ग कस्तो हुन्छ ? रिचर्डस्ले सौन्दर्य शास्त्रको आधारशिला (१९३२) मा यसैलाई सहसंवेद्यता (साइनेस्थेसिस) भनेका छन् । यो सहसंवेद्यता (आवेगहरूको दमनद्वारा होइन बरु तिनीहरूलाई स्वतन्त्र संयम दिएर) अन्तः संघर्षी आवेगहरूको विरोधको उपशमनको अवस्था हो । यसै सन्दर्भमा रिचर्डस् भन्छन्– 'सबै संवेगहरू स्वतः समन्वयशील हुँदैनन् । किनभने अन्तर्द्वन्द्व सम्भव र सामान्य हुन्छ । कुनै पनि मानसिक समायोजनमा त्यस्तो पूर्ण प्रक्रियात्मकता वा क्रमबद्धता हुनुपर्छ जस अन्तर्गत प्रत्येक आवेगले विना दमन स्वतन्त्र विचरण गर्न पाउनुपर्छ र आवेगको विफलताको पूरै परिहार हुनुपर्छ ।' तर विंसेट र ब्रूक्स के टिप्पणी गर्दछन् भने यस्तो विश्रान्तावस्था (इक्विलिब्रियम) को सन्तुलन र अनिश्चयका स्थितिमा उत्पन्न हुने सन्तुलन उस्तै-उस्तै देखापर्छ । पछिल्लो खालको सन्तुलन दुई मनोदशाको निष्क्रिय द्वैधता मात्र हो, सहसंवेद्यता होइन । सहसंवेद्यता त एउटै समन्वित मनोदशा हो । त्यसैले द्वैधताद्वारा 'अहम्' (वा इगो) दुई फ्याक हुनु होइन बरु 'अहम्' लाई पूर्ण र समृद्ध पार्ने समन्वित मनोदशा नै रिचर्डस्को सहसंवेद्यता हो । यसमा हाम्रो रुचि वा आसक्ति पानी नहर वा कुलोमा एकोहोरिएझैँ एकै दिशामा बहँदैन, बरु अप्रतिज्ञात, असंलग्न र निःसङ्ग अवस्थामा रहन्छ । यसको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मनोवैज्ञानिक व्याख्या पनि रिचर्डस् र उनका सहकारीहरूले प्रस्तुत गरेका छन् । सामान्य आवेगहरू अनिश्चित वा निबद्ध भए पनि पर्याप्त जटिल आन्तरिक द्वन्द्व चाहिँ व्यक्तित्वका अरू आवेगहरूलाई जागृत गर्दै आफू समाहित हुनसक्छ । रिचर्डस् निर्वैयक्तिकताका आधारमा सहसंवेद्यतालाई प्रस्तुत गर्दै सम्पूर्ण व्यक्तित्वको पारिचालनतिर औंल्याउँछन् । उनी निःसङ्गता र असंलग्नताको स्थापना गर्दै बढीभन्दा बढी आसक्ति वा अभिरुचिहरूको सङ्केत गरिरहेका छन् । यही विलक्षण विरोधाभास उनले सहसंवेद्यताका क्रममा देखाएका छन् । त्यसैले सहसंवेद्यताको अर्थ अनिर्णयको जीवनहीन सन्तुलन होइन, बरु पूरै सामाञ्जस्यप्राप्त व्यक्तित्वको जिउँदो समाहिति (प्वाइज) वा विश्रान्त अवस्था हो । रीस वा हर्ष जस्ता तीव्रतम आवेगद्वारा आक्रान्त भएको स्थिति सहसंवेद्यता होइन भन्ने कुरा रिचर्डस् र उनका सहकर्मीहरू देखाउँछन् । त्यसैले एकोहोरो आवेग वा अनिर्णयको द्वैध मनः- स्थिति नभई अन्तः संघर्षी आवेगहरू (इंपल्सेज) को विरामावस्था वा समाहिति उनीहरूको सहसंवेद्यतासम्बन्धी स्थापना बन्न गएको छ । उनीहरू 'आनन्द सिद्धान्त' भन्दा निकै पर पुगेका छन् । भट्भटे (मोटर साइकल) चलाउन लाग्दा आउने आवाज जस्तै हो कुनै सक्षम पाठकले प्राप्त गर्ने सुखानुभूति वा आनन्द । यो आवाज सिद्धि नभएर यन्त्र ठीक हुनुको सङ्केत भए जस्तै सुखानुभूति पनि समाहितावस्था प्राप्त हुनुको सूचना मात्र हो, प्राप्तिचाहिँ होइन भन्ने रिचर्डस्को भनाइ छ ।

अभिवृत्तिलाई रिचर्डस् आरम्भिक वा काल्पनिक क्रिया ठान्दछन् । यी क्रियाहरू कमभन्दा कम बाधित र बढीभन्दा बढी चालित हुने गरी क्रमबद्ध र सन्तुलित हुन्छन् तैपनि सहसंवेद्यतामा कार्य नभई आरम्भिक– आरभमाण क्रिया नै रहन्छ । आफूले छानेको दिशा अँगाल्न सक्ने तत्परता नै सहसंवेद्यता हो तर 'छान्नु र कार्य गर्नु' भएमा सहसंवेद्यता रिचर्डस्का दृष्टिमा वास्तविक नभएर कृत्रिम ठहर्छ ।

रिचर्डस् त्यसैले कार्यार्थ उत्तेजित पार्नुलाई सहसंवेद्यताको कृत्रिमता मात्र ठान्छन् । उनका दृष्टिमा साहित्यिक मूल्य अनुप्रभाव पार्नु नै हो । सहसंवेद्यता सौन्दयनिुभूतिको धरातल हो भन्छन् रिसर्डस् । यस्तो सौन्दर्यस्वरुपको ज्ञान उनका प्रभाववादी वा रागात्मकतावादी पूर्ववर्तीहरुले पनि यदा कदा प्राप्त गरेका हुन्, तर उनीहरुले मूल कुरालाई अन्तै डोऱ्याएको र मिलाएको खल्लो अनुभव रिचर्डस्ले गरेका छन् । अस्तित्वका बोझहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हटाइदिने वा वस्तुको मुटु देखाइदिने जस्ता भूमिका कलामा देखापरेजस्तो लागे पनि 'सौन्दर्यशास्त्रको' आधारशिला (१९३२) का रिचर्डस्को विचारमा यो स्वस्थताभास सत्यसँग असम्बद्ध छ अर्थात् सत्य होइन। किनभने यस प्रकारको प्राप्ति वा सत्य-साक्षात्कार विज्ञानको विषय हो र यसका निम्ति बेग्लै प्रकारले आवेगको सङ्गठन आवश्यक हुन्छ र यसको प्रभाव-भूमिका पनि भिन्नै हुन्छ।

रिचर्डस् 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' मा चाहिँ कहीँ पनि सह-संवेद्यताको चर्चा गर्दैनन्, सम्भवतः कलरिजको प्रभावमा उनी यसका निम्ति संश्लेषण शब्द अथवा अन्तर्निवेशन (इन्क्लुजन) शब्द स्थानापन्न रूपमा प्रयोग गर्छन्। बिंसेट र ब्रूक्स के अनुभव गर्छन्भने 'संश्लेषण' को परिभाषा र सेण्टियानाको 'आत्माको मुक्ति' परिच्छेदको भनाइमा पर्याप्त निकटता पाइन्छ। रिचर्डस्द्वारा संश्लेषण, सङ्गति, समाहितावस्था, अन्तर्निवेशन, अपवर्जनजस्ता सन्दर्भ र प्रक्रियाको प्रयोग गरिएको छ। वास्तवमा सेण्टियानाको 'सौन्दर्य-धारणा' को 'आत्माको मुक्ति' परिच्छेद र रिचर्डसको 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' को 'कल्पना' परिच्छेदमा पनि उपर्युक्त पारिभाषिक सन्दर्भ र प्रक्रिया देखापर्छन्। अन्तर्निवेशन र अपवर्जनका कविता सेण्टियानाका निम्ति उही स्तरका छन् तर रिचर्डस्का निम्ति भने छैनन् भन्ने कुरा देखाउँदै साण्टियाना र रिचर्डस्को भेद विंसेट-ब्रूक्स सफलतासाथ देखाउँछन्। साथै सेण्टियाना सुन्दर र उदात्तमा भिन्नता देख्छन्भने रिचर्डस् चाहिँ सीमित-अपवर्जनात्मक कविताको विभेद-स्थापनामै संलग्न छन्। साथै आत्माका आवेगहरू समन्वित हुन हिच्किचाएमा अपवर्जनद्वारा पनि समन्विति दिन सकिने सेण्टियाना ठान्दछन्भने रिचर्डस् यस्तो समन्विति सम्भव देख्दैनन् र भए पनि यसलाई समन्विति मान्दैनन्। यी विभेद भए पनि यी दुई विद्वान्का बीचमा निकटता पनि पर्याप्त देखापर्दछ। खास कुरा के हो भने संश्लेषण र अन्तर्निवेशनका सन्दर्भमा रिचर्डस् सेण्टियानाका विचारको खण्डन गर्दा गर्दै पनि सेण्टियानाबाट पर्याप्त समेत भेटिन्छन्। सेण्टियानाको भनाइको सारांश के हो ?

साण्टियानाका दृष्टिमा सौन्दर्यले विभिन्न आवेगमा त्यस्तो संश्लेषण दिन्छ जसबाट यी आवेगहरू एक बिम्बका रूपमा निष्पन्न हुन्छन् र महाशान्ति प्राप्त हुन्छ। यो समन्विति प्राप्त गर्ने दुई तरीका छन्— पहिलो हो आवेगहरूको समन्विति प्राप्त गर्ने, अर्को ढङ्ग हो समन्वित हुन अस्कनाउने आवे-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हरूको अस्वीकार र अपवर्जन । अन्तर्निवेशनद्वारा प्राप्त अन्वितिले सौन्दर्य दिन्छ; अपवर्जन– बहिष्कार, विरोध र ऐकान्तिकतावाट उत्पन्न अन्वितिले उदात्तता दिन्छ । यही हो सेण्टियानाको खास दृष्टिकोण ।

रिचर्डस् अन्तर्निवेशनात्मक कवितामा व्यङ्ग्य तत्त्व पाउँछन् र व्यङ्ग्यलाई यस प्रकारको अर्थात् अन्तर्निवेशनात्मक कविताको परीक्षण-कसी स्वीकार्दछन् । उनको स्थापनाअनुसार कविताको वा साहित्यको उच्चता यही अन्तर्निवेशन हो जसलाई आवेग वा अनुभूतिहरूको सर्वोत्तम समन्वितिको स्थिति भन्न सकिन्छ ।

४. रिचर्डस्का मूल सिद्धान्तप्रति रान्सोमको असहमति

नयाँ 'समालोचना' का प्रखर प्रवक्ता जोन को रान्सोमले रिचर्डस्का समालोचना–सिद्धान्तका बारेमा गरेको टीका–टिप्पणी घतलाग्दो छ । रिचर्डस्ले अन्तर्निवेशनको कविताको सिद्धान्त औंल्याए पनि विरुद्ध आवेगहरूको निरूपण र विश्लेषणको त कुरै पर रहोस्, उल्लेख पनि कठिन–असम्भव ठानेको पाइन्छ र यसबाट उनको मनोवैज्ञानिक समालोचना यन्त्रको कमजोरी देखापर्छ भनी रान्सोम भन्दछन् । रिचर्डस् मनोविज्ञानको भावी विकासतिर यस सामर्थ्यका निम्ति ताक्छन् तर रान्सोम उनमाथि वाग्वाण हान्छन्–– यो अन्तर्निर्वेशन केवल पूर्वकल्पना मात्रै हो । रिचर्डस्का काव्य–संरचनासम्बन्धी स्थापनाबाट पनि रान्सोम असन्तुष्ट देखा पर्छन् । त्यसैले रिचर्डस्को स्थापना स्वीकार गर्दा समालोचना प्रणाली नै भत्किने त्रास रान्सोम देख्छन् । रिचर्डस्को सौन्दर्यको विषयि–निष्ठताको धारणा पनि रान्सोम सन्देहास्पद ठान्छन् । यदि रिचर्डस्ले स्वीकारेको सन्तुलित विरामावस्था (व्यालेन्सड् प्वाइज) वा सौन्दर्य उद्दीपक वस्तु (कविता) को संरचनामा छैनभने कवितात्मक वस्तुको विश्लेषण व्यर्थ छ, अनि कवितालाई त्यस रूपमा प्रस्तुत गर्ने कविको प्रयास पनि निरर्थक छ भनी रान्सोम तर्क गर्दछन् । यस सिलसिलामा विसेट–ब्रूक्स के भन्न चाहन्छन्भने रिचर्डस्ले उद्दीपक वस्तुको संरचनाबाट समाहितावस्थालाई पूर्णतः मुक्त राख्न सकेको कुरा शंकास्पद छ । दुःखान्तक (ट्रेजेडी) मा पुगेर रिचर्डस्ले समाहितावस्था पाएका छन् र दुःखान्तकमा प्राय द्वन्द्व र चाप–प्रतिचाप संरचनागत नै देखा पर्छन् । यस सन्दर्भमा नित्सेले रिचर्डस्को पूर्वाभास दिएको अनुभव हुन्छ । नित्से पनि दुःखान्तकमा विरोध विजित हुन्छ र वैपरीत्य समाप्त हुन्न भन्छन् । महत्तम कवितामा प्रत्येक विसंगतिबाट संगति प्राप्त हुन्छ भन्ने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नित्से कृतिका संरचना-संगठनमा समन्विति– संगतिको अपेक्षा गर्छन् । यसले रिचर्डसको अन्तर्निवेशनको कवितातिर सङ्केत गर्छ, तर रिचर्डस्को दृष्टिकोणमा चाहिं समाहिति वा समिन्वितिको संरचनागतताचाहिँ स्पष्ट रूपमा निर्देशित छैन । रचनाका असङ्गतिहरू र क्षणिक असमन्वयहरूले बृहत्तर समन्वयमा पुग्दा नित्सेको भनाइअनुसार स्पष्टतः संरचनागत समन्वितिको स्थापना गर्छन् । नित्सेले दुःखान्तकलाई दिएको सङ्गीतात्मकता बढी समृद्ध छ र रिचर्डसको अन्तर्मुखी समन्विति जस्तै छ जुन स्पष्टतः विसङ्गतिको समाधान हो, कम महत्वाङ्काक्षी कृतिको पातलो सङ्गति होइन । अन्तर्निवेशी कविताको स्थायित्वलाई व्यङ्ग्यद्वारा वा व्यङ्ग्यात्मक समाहितिद्वारा पहिचान्न चाहने रिचर्डस् पनि वास्तवमा समाहिति वा समन्वितिको संरचनागततावाट फुत्कन सक्तैनन्, उनको व्यङ्ग्य संरचनागत उपलब्धि हो । दोषपूर्ण कविताको दुर्घटना वस्तुतः संगचनागत दुर्घटना हो, किनभने पाठकले व्यङ्ग्यात्मक दृष्टि त आफैं पनि प्रदान गर्न सक्छ ।

५. रिचर्डस् र इलियटको सामीप्यः रान्सोमको रोष

उच्चतम कवितालाई रिचर्डस् व्यङ्ग्यात्मक नै देख्न चाहन्छन्भने 'कला र व्यङ्ग्य'को सह-अस्तित्व मान्ने सोलारको सम्झना आउँछ । यस सन्दर्भमा टी० एस० इलियटको सम्झना पनि बिसेट-ब्रूक्सले गरेका छन् । विट् (विलक्षणोक्ति) ले आन्तरिक विश्रान्तावस्था प्रदान गर्छ भन्ने इलियट नित्सेकै प्रेरक बुँदा प्रस्तुत गर्छन् (प्रत्येक असङ्गतिवाट सङ्गति प्राप्त हुन्छ–नित्से) तर रान्सोम रिचर्डस् र इलियट दुबैको विरोधको उपशमनको वा विरुद्धहरूको समन्वितिको धारणाको भर्त्सना गर्छन् । रान्सोमको सम्बन्धित खण्डनको सारांश हो––

'विरुद्धहरू एउटै कवितामा आउँदैमा वा एकै प्रकारको टेन्सन (उत्तेजितता) सृष्टि गर्न कही रागात्मक अनुभूति–प्रक्रियामा पर्दैमा कदापि समाहित, समन्वित वा संयोजित हुन सक्दैनन् । कुनै समाहिति, समन्विय वा संयोजितता छभने पनि त्यो तार्किक संयोजन (रिजोल्युशन) हुनुपर्छ । यो संयोजन छैनभने कविताको संरचनात्मक अन्विति पनि प्राप्त हुँदैन । व्यङ्ग्यको उद्देश्य पनि यही हो, त्यसैले यो व्यङ्ग्य साह्रै विशिष्ट छ र यदा–कदा मात्र आउनुपर्छ ।'

रान्सोमले इलियटका 'दार्शनिक कविता' (मेटाफिजिकल पोइट्री) सम्बन्धी स्थापनाको खण्डन गर्दै उपर्युक्त टिप्पणी गरेका हुन् । हृदय र बुद्धि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अथवा आवेग र चिन्तनको समन्वितिलाई उत्तम-आदर्श कविता मान्ने इलियट पनि विरुद्धको समन्वय चाहन्छन् र रान्सोम त्यस समन्वयउपर आक्रोश व्यक्त गर्दछन् । सामान्यतः परस्पर–संघर्षी अनुभूतिद्वयका बीच एक प्रकारको अन्वितिको चाहना व्यङ्ग्य वा दार्शनिक कविता वा अन्तर्निवेशनका सिलसिलामा रिचर्डस् वा इलियटद्वारा गरिए पनि रान्सोम अन्विति वा संयोजनको धारणाको चहकिलो तर अव्यवहारिक मोहनीमा मूर्ख नबन्न हामीलाई चेतावनी दिन्छन् । विरुद्धहरूले अनिर्णीत प्रभाव पार्नु नै व्यङ्ग्य होभने यस तीखो व्यङ्ग्य कविताले अनिर्णीत प्रभाव दिन्छ तर अन्विति दिँदैन भनी रान्सोम ठान्दछन् । त्यसैले व्यङ्ग्य उत्तम कविताको नियमित वैशिष्ट्य होइन र हो भन्ने होभने पनि यस मान्यतामा एकोहोरिँदा विफलता मात्र हात लाग्छ भनी रान्सोम तर्क गर्दछन् । अवश्य नै रिचर्डस् समन्विति वा समाहितिलाई अनिर्णय वा अनिर्णीत प्रभावबाट भिन्न र मुक्त राख्न भरि-शक्य प्रयत्न गर्दछन्; तैपनि रान्सोम के ठान्दछन् भने व्यङ्ग्यमा मात्र होइन दुःखान्तक रचनामा पनि विरुद्धताको समन्विति वा समाहिति हुन्न बरु नकारात्मक प्रभावका साथ 'विरोध' नै रहिरहन्छ ।

रान्सोमका अनुभवमा इलियटका समालोचना–सिद्धान्तमा रिचर्डस्को मनोविज्ञानवादिताको रूपान्तरण पाइन्छ, केही बुँदा त समान नै पनि देखा पर्छन् । विसेट र ब्रूक्स पनि यस समानतालाई देखाउँछन् । इलियट भन्छन्— 'कविका निम्ति टाइप राइटरको आवाज र पाक-गन्ध अनि स्पिनोज़ा (का कृति) पढ्नु र प्रेम गर्नुबाट नयाँ समग्रताको सृष्टि भइरहेको हुन्छ, यद्यपि सामान्य मान्छेका निम्ति यी अनुभूतिहरू एक–अर्कासँग अस-म्बद्ध छन् ।' त्यरतै रिचर्डस् भन्छन्— 'ट्राफल्डकार चतुष्पथमा परेवाको पखेटा–फड्फडाइ र वेसिनको पानीको रङ अनि वक्ताको स्वरको आघात अनि उसको टिप्पणीको मोड (ड्रिफ्ट) का बीचमा कुनै सम्वन्ध नभएजस्तो देखिन्छ, हाम्रा उद्दीपनका सङ्कीर्ण क्षेत्रमा हामी त्यति मात्र सङ्गठन पाउँछौं र शेष कुरा छाडिदिन्छौं तर कवि छोडिदिँदैन र आवश्यक परेका वेला ती कुरा उसका अधीनमा भइरहन्छन् ।'

वास्तवमा रिचर्डस् र इलियटका बीच सामीप्य–समानताको मात्रा पर्याप्त भएकाले नै दुवैको प्रभाव सजिलै उत्तरवर्ती समालोचनामा एक साथ संयुक्त रूपमा पर्न गएको अनुभव हुन्छ । रिचर्डस्को उत्तरवर्ती विकास पनि इलियटका धारणाका सन्दर्भबाट अप्रभावित रहँदैन । तैपनि यिनीहरू-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

का बीच असमानता पनि प्रशस्तै छ । विशेषतः चिन्तन र भावको समन्विति चाहने इलियटभन्दा भावात्मकता वा रागात्मकतामैं साहित्यको प्राप्ति देख्ने रिचर्डस् निकै–निकै अलग छन् । रागात्मक शब्दावलीको प्रयोगले गर्दा भ्रम रहे पनि रिचर्डस्का सापेक्षतामा इलियटका आफ्तैपन पनि छन् । पाठकमा उत्पन्न संवेगको सन्तुलन वा सहसंवेद्यता र त्यसलाई प्राप्त गर्ने माध्यमका वीच सतर्क रूपमा भिन्नता राख्न रिचर्डस् पनि प्रयत्नशील छन् । अरु भाषाका दुई भेदका माध्यमबाट उनी साहित्यलाई बौद्धिकताभन्दा भावात्मक–रागात्मक व्यक्तित्व वा चरित्र नै दिन चाहन्छन् ।

६. सौन्दर्यको विषयिनिष्ठता र त्यसको सेरोफेरो

(अ) मूल्य सिद्धान्त तथा विषयिनिष्ठता

रिचर्डस् सौन्दर्यलाई वस्तुको धर्म होइन, विषयी (सौन्दर्यको अनुभूमिकर्ता) को मनोव्यवस्थाको धर्म भन्छन् । जब हामी 'कुनै वस्तु सुन्दर छ' भन्छौं, हामी हाम्रो मनोभावको प्रक्षेपण त्यस वस्तुमाथि गरिरहेका हुन्छौं । त्यसैले समालोचनाको प्रचलित भनाइसँग असन्तुष्ट रिचर्डस् भन्न चाहन्छन्— सौन्दर्य शब्द भ्रामक छ । मूल्यको सत्ता उद्दीपनमा नभएर अनुक्रियामा हुन्छ अनि वस्तु मूल्यवान् नभएर हाम्रो मनको आवेग–सामञ्जस्य नै मूल्यवान् हो भनी रिचर्डस् विश्वास गर्दछन् । त्यसैले कुनै वस्तुले मनमा दिएको अनुभूति मूल्यवान् छ भन्नु नै कुनै वस्तु सुन्दर छ भन्नुभन्दा उपयुक्त हुन्छ । मूल्य वा सौन्दर्य बाह्यवस्तु वा उद्दीपनमा नभएर हाम्रै आन्तरिक व्यवस्था वा आवेग–समयोजनामा नै रहन्छ भन्ने कुरामा रिचर्डस् दृढ छन् ।

जोन क्रो रान्सोम चाहिँ यस स्थापनाबाट असन्तुष्ट छन् । रान्सोम रिचर्डस्माथि के आपेक्ष गर्छन्भने आवेगको सन्तुलित विरामावस्था उद्दीपक वस्तुमा नभएर हाम्रा अनुक्रियामा छभने काव्यवस्तुको विश्लेषण वा कविको प्रविधि–पक्षको महत्त्व कहाँ देखा पर्छ ? सौन्दर्य–निष्पत्ति वा आवेग–समायोजनमा कलाकृति वा उद्दीपक वस्तुको महत्त्व छैन र पाठकीय अनुक्रिया नै आवेग–समायोजनको त्यो स्थल होभने रान्सोमको प्रश्न टड्कारो प्रतीत हुन्छ । तर स्वयम् रिचर्डस्ले दुःखान्तकको प्रशंसा र व्यङ्ग्यलाई उत्तम काव्यको लक्षणका रूपमा प्रस्तुत गर्दा सौन्दर्य मनोगत नभई वस्तुगत नै देखा पर्छ भन्ने रान्सोमको आरोप छ ।

थियोडोर मेयर ग्रीन सौन्दर्यलाई वस्तुनिष्ठ मान्दछन् । कुनै सुन्दर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुले सौन्दर्य–भोक्तालाई अबाधित रूपमा प्रभावित पार्छ र विवशतापूर्वक उसले त्यस वस्तुलाई सुन्दर मान्नुपर्छ । कुनै वस्तु विविध अवसरमा र विविध व्यक्तिका निम्ति सुन्दर देखा पर्छभने ग्रीन सौन्दर्यलाई वस्तुपरक नै स्वीकार्छन् ।

'रिचर्डस् के आलोचना–सिद्धान्त' का लेखक शम्भुदत्त झा विषयिनिष्ठ सौन्दर्यका समर्थक रिचर्डस् र वस्तुनिष्ठ सौन्दर्यका समर्थक मेयर ग्रीन दुवैलाई सौन्दर्यका एकाङ्गी प्रवक्ता ठान्दछन् । वैयक्तिक रुचिभेदले पनि सौन्दर्यको निर्धारण गर्छ, वस्तु नै पनि सुन्दर हुन सक्छ । रूपवादी ग्रीन र प्रत्ययवादी रिचर्डस्का धारणाको समन्वयमै सौन्दर्य पूर्ण रूपमा प्रकट हुन्छ भन्ने मत उनी प्रस्तुत गर्दछन् ।

समालोचनाका इतिहासमा वा सौन्दर्य–निरूपणका सिलसिलामा पनि रिचर्डस्को प्रवेश ऐतिहासिक घटना बन्न गएको छ । व्यवहारवादी मनोविज्ञान, कल्पनावादी कलरिज र अर्थ–तत्त्वका कतिपय धारणाबाट प्रेरित हुँदै सौन्दर्यको नयाँ व्यख्या गर्दा उनले समालोचनाको पद्धति र प्रविधिमा नयाँ युगको सूत्रपात गरेका हुन् । अङ्ग्रेजी समालोचनाका परम्परामा कलावादी ए. सी. ब्राडलेको प्रभुत्व र प्रभावको विच्छेदन गर्न खोज्दै रिचर्डस् विलक्षण सौन्दर्य–लोकका विरुद्ध देखा पर्छन् । त्यसैले तथ्यकथनभन्दा संवेगको संप्रेषणमा कविताको महत्त्व देख्ने रिचर्डस् सामान्य–संवेद्यता वा साइनेस्थिसिसलाई सौन्दर्य ठान्दछन् । यो सामान्य–संवेद्यता आवेगहरूको समन्विति वा उच्चतम सङ्गठन हो । आवेगहरू परस्परसङ्घर्षी भए तापनि तिनीहरूको सङ्घर्षहीन र दमनविहीन सामञ्जस्यद्वारा प्रत्येक आवेगलाईस्वतन्त्र क्रीडाको अवसर प्रदान गर्ने सन्तुलितावस्थालाई नै रिचर्डस् कलात्मक मूल्य मान्दछन् । सम्पूर्ण मानवीय व्यक्तित्वलाई अनि बढीभन्दा बढी आवेगलाई प्रभावित पार्ने सामान्य–संवेद्यताले आवेगलाई विश्रान्तभन्दा ताजापनले पूर्ण पार्दछ । मनमा पर्ने पश्चात्–प्रभावमै कलाको वास्तविक मूल्य रहन्छ । चाहेको कुनै पनि दिशा अँगाल्ने अवस्था प्राप्त हुनु नै मूल्य हो तर त्यो आरंभमाण क्रिया खास क्रियामा परिणत हुनुहुँदैन, भयोभने समान्य-संवेद्यता राम्ररी प्राप्त भएको ठान्न सकिन्न । जे होस्, सौन्दर्यका रूपमा देखा पर्ने यस सामान्य संवेद्यतालाई 'साहित्यिक समालोचनका सिद्धान्तमा' रिचर्डसले संश्लेषण र अन्तर्निवेशनको संज्ञा दिएका छन् । आवेगको संगठन र संश्लेषण रबहिष्करणका दुवै प्रक्रियाद्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्न सकिए तापनि बहिष्कारात्मक प्रक्रियाबाट निश्चित सीमित विशिष्ट संवेग र अभिवृत्ति मात्र प्राप्त हुन्छन् तर अन्तर्निवेशनात्मक प्रक्रियावाट गम्भीर र समृद्ध संवेग वा अभिवृत्ति प्राप्त हुन्छन् अनि प्रत्येक महत्तम कविता रिचर्डस्का दृष्टिमा अन्तर्निवेशी नै हुन्छ। अन्तर्निवेशी संगठनमा विरुद्ध आवेगहरूको समाहिति हुने भएकाले यो सामान्यतः अविश्लेषणीय हुन्छ। यसको तात्पर्य रिचर्डस्को सामान्य संवेद्यता वा सौन्दर्य पनि साधारणतः अविश्लेष्य नै देखिन जान्छ। त्यसैले रिचर्डस्माथि के आपेक्ष गरिन्छभने उनले औँल्याएको मनोवैज्ञानिक समालोचना यन्त्र व्यर्थ, अनावश्यक र परिकल्पनात्मक देखिन्छ। यतिको धामा गरेर उनले प्रस्तुत गरेको समालोचना–प्रणालीवाट उनको महत्तम कविता वा अन्तर्निवेशी मूल्य अविश्लेष्य नै रहन्छ भने विश्लेषण-अक्षम उनको समालोचना यन्त्रको के प्रयोजन ? तर रिचर्डस् के भन्न चाहन्छन् भने मनोवैज्ञानिक अनुसन्धानका विकास क्रममा मन-सम्बन्धी वढ्ता जानकारी उपलब्ध भएपछि यस सामान्य संवेद्यता वा सौन्दर्यको अझ विश्लेषण सम्भव होला अनि वर्तमान मनोविज्ञान पूर्ण समक्ष नहुँदैमा अमनोवैज्ञानिक भ्रान्त मार्गमा चाहिँ हिड्नु हुँदैन।

मुख्य कुरा के हो भने रिचर्डस्का दृष्टिमा सौन्दर्य विषय निष्ठनभई विषयिनिष्ठ देखा पर्छ। त्यसैले सन्तुलन वा विश्रान्तावस्था कविता (उद्दीपक वस्तु) मा नभएर हाम्रा वा पाठकका मनमा हुन्छ र मूल्य बोधका निम्ति कलाकृति वा कविता होइन हाम्रो अनुक्रियाको विश्लेषण आवश्यक हुन जान्छ। त्यसो भए कविले आफ्नो कवितालाई रूप प्रदान गर्न गरेको प्रयत्न पनि निरर्थक प्रतीत हुन्छ, किनभने सन्तुलित विरामावस्था कविभित्रै छ। यदि सौन्दर्य विषयिनिष्ठ नै भए पाठकका अनुभूतिलाई उद्दीप्त पार्नमा कविताको वा यसको कुनै अंशको के प्रभाव रहन्छ भन्ने कुरा रिचर्डस्ले प्रस्तुत गर्न नसकेको ठानिन्छ। विषयिनिष्ठ भन्नु नै रिचर्डस्का मूल्य सिद्धान्तको ठूलो सीमा हुन गएको छ।

कला वा साहित्यले संप्रेषण गर्ने मूल्य मनोवैज्ञानिक हुन्छ भनी रिचर्डस् भन्दछन्। कलाका निम्ति नैतिकता अपरिहार्य छ र मानसिक स्वास्थ्यसँग कला सम्वन्धित हुनु नै उनका दृष्टिमा कलाको नैतिक मूल्य हो। अतएव मूल्यसिद्धान्त अन्तर्गत मानसिक स्वास्थ्यका सन्दर्भमा शिव वा हितभावना वा नीतिलाई अगि सारिएको छ। यसरी हाम्रा वाहना र तिनका सफलता–विफलताको प्रक्रियाद्वारा मूल्यसिद्धान्त स्थापित हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बाहिरी संसारका वस्तु उद्दीपक हुन् र हाम्रो मनोरचनामा अनुक्रिया पैदा गर्दछन् अनि कवि कलाकार लगभग यान्त्रिक ढङ्गले प्रतिक्रिया व्यक्त गर्छ भनी रिचर्ड्स् ठान्दछन् । यस क्रममा कमभन्दा कम अनि कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण आवेगको विफलता र बढी तथा बढीभन्दा बढी महत्वपूर्ण आवेगको सन्तुष्टि दिने गरी व्यावहारिक चातुर्यपूर्ण (उच्चत्तर) मनः –सङ्गठन गर्नु नै रिचर्डस्का निम्ति मूल्य हो । यसरी मनको स्वास्थ्य प्राप्त हुन्छ, यही नैतिकता वा हितभावना हो, यही सौन्दर्य हो । यो प्रक्रिया अवचेत रूपमै मूलतः प्राप्तगरिन्छ अनि असल वा खराब पनि आन्तरिक रूपमै निर्णीत हुन्छ । कतिपय विद्वानहरू के ठान्दछन् भने रिचर्डस्को स्थापना आफ्नै व्याख्याजालमै अल्मलिन्छ र असमर्थ समेत प्रतीत हुन्छ । किनभने आवेग असल-खराब-भन्दा पृथक् देखा पर्छ र यसलाई सत् असत् निरपेक्ष आवेगकै स्तर दिन सकिँदो रहेछ भन्ने कुरा रिचर्डस्कै स्थापनाभित्रै स्पष्ट भएर पनि रिचर्डस् आवेगलाई सफल--विफल वा मूल्यवान्--अवमूल्यवान् ठान्दै मनोवैज्ञानिक मूल्यकै प्रवक्ता हुन चाहन्छन् ।

रिचर्डस्को विषयिनिष्ठ मूल्य–सिद्धान्तमाथि प्रश्नै प्रश्नका तांती लाग्न सक्छन् । उनी (रिचर्डस्) भन्दछन् 'आवेगको क्रमविधान, सङ्गठन र व्यवस्थापन सचेतभन्दा अबचेतरूपमै प्राप्त हुन्छन् अर्थात अवचेत, अस्वेच्छिक र यान्त्रिक रूपमै स्वतः सामाञ्जस्य प्राप्त हुन्छ, तर यस कथनवाट प्रश्नै-प्रश्न उब्जिएका छन् । के आवेगहरू मनभित्रै मात्र पूर्ण छन् र आवेगकै निम्ति मात्र हुन् ? के आवेगको समन्वय मात्रै जीवनमा महत्त्वपूर्ण छ ? त्यसो हो भने वाह्य वस्तु त केवल हामीलाई उद्दीप्त पार्ने दृष्टिले मात्रै अस्तित्वशील देखा पर्छन् ! तर वातावरणले हामीलाई उद्दीप्त पार्छ र यो ज्ञेय वस्तु हो, वस्तुको संज्ञानविना अनुक्रिया उत्पन्न हुन सक्तैन । वस्तुगत विश्वको ज्ञान बाटै हाम्रो मन सक्रिय हुन्छ । अनुक्रिया वा सौन्दर्य विषय वा वस्तु होइन भन्ने के आधार छ ?

त्यसैले उद्दीप्त हुन, अनुक्रिया पाउन र क्रिया गर्न वस्तुको ज्ञान अपरिहार्य छ । वास्तवमा अनुभूति वस्तुप्रतिको प्रतिक्रिया हो, हाम्रै मनः स्थितिको अनुक्रिया होइन । अर्थात् विषयनिष्ठता अँगाल्ने रिचर्डस्को सीमा साँगुरो छ, अनुभूति विषयिनिष्ठ मात्र नभई विषयनिष्ठ समेत छ र रहन्छ । 'कुनै वस्तु सुन्दर छ' भन्दा रिचर्डस् रिसाउँछन, किनभने उनका दृष्टिमा 'त्यस वस्तुले हाम्रा मनमा पारेको प्रभाव मूल्यवान छ' भन्नुपर्छ, तर कतिपय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विद्वानहरू के ठान्दछन् भने सौन्दर्य वस्तुमा रहन्छ, मनले त्यसको संज्ञान गर्छ । अतएव सौन्दर्य हाम्रा मनमा होइन कलाकृतिमा रहन्छ भन्ने प्रशस्त ठाउँ देखिन्छ । त्यसो हो भनै 'वस्तु सुन्दर छ' किन नभन्नु ?

यदि सौन्दर्य रिचर्डस्‌द्वारा प्रस्तुत गरे अनुसार अनुभूतिकर्ताको विरामावस्था हो वा स्नायुतन्त्रसँगै सम्बद्ध छ भने कुनै कलाकृतिको मूल्य कलाकृतिमा नभएर अनुभूतिकर्ताकै मनःस्थितिमा निर्भर रहन जान्छ । साथै कुनै असभ्य व्यक्तिले कुनै कलाकृतिमा कुनै विरामावस्था प्राप्त गर्दैन र त्यस स्थितिमा कलाकृति नै मूल्यहीन हुन जान्छ; किनभने त्यस कलाकृतिले त्यस असभ्य व्यक्तिमा कुनै आवेग पैदा गर्ने र सङ्गठित गर्ने कष्ट गर्न सक्तैन । यदि रिचर्डस् आफैले पनि स्वीकार गरे झैं कलाकृतिको आफ्नै मूल्य हुन्छ भने मनोवैज्ञानिक दृष्टिका अतिरिक्त अन्य दृष्टि पनि कलाकृतिका मूल्याङ्कनार्थ अपेक्षित हुन जान्छ । तर रिचर्डस् विषयिनिष्ठ मानसिक प्रक्रियाकै सीमा अँगाल्न चाहन्छन् ।

(आ) कलाकृतिका अनुभूतिको सामान्यता र विषयिनिष्ठता

रिचर्डस्‌का भनाइमा कलाकृतिले संगठित आवेग-प्रणाली भावक (पाठक । दर्शक । श्रोता) लाई प्रदान गर्छ । भावकको आवेग–सङ्गठनस्वरूप मानवीय मनले नै यी आवेगहरूलाई ग्रहण गर्दछ । त्यसैले कुनै कलाकृतिप्रतिका अभिवृत्ति भावक व्यक्तिपिच्छे भिन्नाभिन्नै हुन जान्छन् जसको फलस्वरूप कलाकृति वा कविताले कुनै विशिष्ट अनुभूति नभई भावहरूकै सामान्य तर विभिन्न अनुभूतिको संप्रेषण गर्दछ । यसै आधारमा रिचर्डस् विषयिनिष्ठ अनुभूति सङ्गठन वा आवेग–समन्जनको धारणा प्रस्तुत गर्दछन् ।

परन्तु रिचर्डस्‌को विषयिनिष्ठ यो मूल्य स्थापना अँगाल्दा वस्तु वा अनुभूतिलाई सौन्दर्यात्मक र असौन्दर्यात्मक भनेर विभाजित गर्न सकिन्न, किनभने आवेगहरू त उनै हुन् । यदि रिचर्डस्‌का दृष्टिमा विषयनिष्ठ नभई विषयिनिष्ठ अधिकाधिक आवेगको सन्तुष्टिद्वारा मूल्य निर्धारित हुन्छ भने हाम्रा व्यावहारिक जीवनका सामान्य अनुभूतिभन्दा कला वा साहित्यका विशिष्ट अनुभूतिको विशेष महत्त्वको प्रश्न पनि समाप्त नहोला ? रिचर्डस्‌का निम्ति सामान्य जीवनका अनुभूतिभन्दा कलात्मक अनुभूति विशिष्ट छैनन् । विहान लुगा लगाउँदा वा कला मण्डपको बाटोमा जाँदा हामी जे जस्तो गर्छौं; तसवीर हेर्दा, कविता पढ्दा वा सङ्गीत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सुन्दा पनि त्यसभन्दा भिन्न केही पनि गरिरहेका हुँदैनौं भन्ने रिचर्डसको दृष्टिकोण छ। त्यसो हो भने सामान्य व्यवहारका अनुभूति वा मूल्यभन्दा कलात्मक अनुभूति वा मूल्य पृथक् नरहला ! तर जब कलाले 'सामान्य अनुभूतिको उच्चतर सङ्गठन' को प्रतिनिधित्व गर्छ भन्ने कुरा रिचर्डस् स्वीकार्छन्, कला सामान्य अनुभूतिभन्दा विशिष्ट र नयाँ नै देखा पर्छ। रिचर्डस्का सिद्धान्तका समीक्षाका क्रममा पी. सी. शास्त्री के ठान्दछन् भने व्यावहारिक जीवनका मूल्यहरू वा अनुभूतिहरू पनि कलाका ललित सङ्गठनमा प्रवेश गर्नासाथ कलात्मक हुन जान्छन्। वास्तविक बाह्य घटना, वस्तु र दृश्य पनि कलाका संसारमा प्रवेश गर्नासाथ आवेग र कल्पनाको प्रभावको फलस्वरूप सामान्य नरही विशिष्ट बन्छन् भन्ने शास्त्रीको धारणा छ। उनका विचारमा कलाकृतिमा माध्यम महत्त्वपूर्ण छ जसद्वारा र जसमा अनुभूति वा मूल्यहरू व्यावहारिक भन्दा विशिष्ट विलक्षण भएर देखा पर्छन्। उनको आपत्ति कुन कुरामा छ भने रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तले मूल्यलाई आवेग वा एषणाको श्रृङ्खलाका तहमा ओरालिदिन्छ अनि स्नायुतन्त्रका प्रक्रियामा झारिदिन्छ। यदि कुनै दुःखान्तक नाटकले दिने सन्तुष्टि स्नायुतन्त्रमा सबथोक ठीक छ भन्ने सचेतता हो भने यो स्नायविक सन्तुलन दुःखान्तकविना नै पनि व्यावहारिक जीवनमा पनि उपलब्ध हुँदैन र? पी. सी. शास्त्रीका विचारमा रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक समालोचनको पुरुषार्थ साहित्यका मूलभूत समस्या र प्रवृत्तिलाई पन्छाउँदै मनोवैज्ञानिकताको विशेष चक्रको प्रवर्तनद्वारा नयाँ अन्तर्विरोध उपस्थित गर्नु हो। त्यस मनोवैज्ञानिक चक्र–व्यूहका अन्तर्विरोध देखाउँदै शास्त्री उद्दीपन–उत्तेजनाप्रतिको हाम्रो व्यावहारिक जीवनको सामान्य अनुक्रिया र कलाकृतिप्रतिको हाम्रो विशिष्ट अनुक्रिया एउटै होइन भन्ने ठान्दछन्। कल्पनात्मक सचेतता नै कलाकृतिको अनुभूतिको केन्द्रीय प्रवृत्ति हो तर रिचर्डस् कल्पनाद्वारा गृहीत वस्तुको उपेक्षा गर्दै वस्तुविच्छिन्न वा विषयिनिष्ठ संवेगमै एकोहोरिन्छन् भन्ने उनको आरोप छ। कल्पना र आवेग निकट–सम्बन्धित छन् र यस्तै आवेगले नै कलालाई मूल्य दिन्छ अनि रिचर्डस्को तथाकथित आवेग–सङ्गठनलाई पनि कल्पनाले नै नियमित र रूपायित गर्नुपर्छ अन्यथा त्यो आवेग-सङ्गठन मनोरोग मात्रै रहन्छ भनी उनी तर्क गर्दछन्।

परन्तु कलात्मक अनुभूति जीवनका सामान्य अनुभूतिभन्दा विजातीय नभएर सजातीय ललिततम अनुभूति–सङ्गठन हो भन्ने कुरामै रिचर्डस्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

एकोहोरिएका छन् । उनी आवेगको विरामावस्था र सन्तुलनलाई प्रभावित पार्ने हाम्रा सामान्य किन्तु सुसङ्गठित अनुभूतिलाई नै मूल्यवान् ठान्छन् । तर यो आवेग सन्तुलन उद्दीपक वस्तुप्रतिको अनुक्रिया मात्र हो अनि आवेगको विषयिनिष्ठ सन्तुलन र सङ्गठन एकसाथ एकातिर सामान्य पनि र अर्कातिर खास मूल्यवान् पनि हुन सक्दैन भनी साहित्यिक समालोचनाको इतिहासका लेखक एक भारतीय विद्वान् पी० सी० शास्त्री भन्न चाहन्छन् । रिचर्डस्को सौन्दर्य त केवल मानसिक मुक्ति–लोक मात्रै हो; त्यसैले रिचर्डस्ले चाहेको यस्तो भ्रान्त मूल्य वा सौन्दर्य त औषधि सेवनबाट पनि प्राप्त हुन सक्ला भनी उनी छेड हान्छन् । व्यवहारवादी मनोविज्ञान वा रिचर्डस्का निम्ति स्वीकार्य अन्य मनोविज्ञानले औंल्याएअनुसार आवेगको जानकारी भएको कुनै पनि औषधि–विज्ञले पनि शायद समालोचकको काम गर्न सक्ला भन्ने उनी रिचर्डस्को धज्जी उडाउँछन् । यसरी पी० सी० शास्त्री 'साहित्यिक समालोचनाको इतिहास' मा रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिकतालाई विभ्रान्त ठान्दै त्यसप्रति तीखो व्यङ्ग्य गर्दछन्; किनभने व्यावहारिक जीवनकै जस्तै सामान्य अनुभूतिमा आधारित विषयिनिष्ठ मूल्य सिद्धान्तका कारणले गर्दा कलाकृतिको विशिष्ट अनुभूतिमूलक वस्तुगत भूमिकाको निरूपण गर्ने दायित्व अस्वीकार गरेपछि सामान्य औषधिविज्ञभन्दा बढी भूमिका समालोचककै पनि के रह्यो र ?

मनोवैज्ञानिकहरूले आन्तरिक अवेक्षण गरेर हेर्दा हाम्रा व्यावहारिक जीवनका सामान्य संवेगभन्दा असामान्य, विशिष्ट वा विजातीय सौन्दर्यात्मक संवेग नपाइएको कुरा तेर्स्याउँदै रिचर्डस् कलात्मक विशिष्ट भाव वा संवेगलाई 'भ्रान्ति–लोक' ठान्दछन् । तर पी० सी० शास्त्रीको भनाइ के छ भने भावात्मक–संवेगात्मक दृष्टिले अन्तस्करण गतिशील नभएकै वेलामात्र अन्तरवेक्षण संभव हुन्छ र त्यसैले कलात्मक विशिष्ट भावसंवेगलाई सजिलै पहिचान्न सकिन्न । वस्तुद्वारा जागरित विशिष्ट अनुभूतिहरूमै सौन्दर्यात्मक आवेग परिपोषित हुन्छ र कल्पनाका प्रेरणामा यस्तो मानसिक सक्रियता प्रादुर्भूत हुन्छ भनी उनी ठान्दछन् । यो सौन्दर्यात्मक विशिष्ट भाव वा संवेग उनका दृष्टिमा कलात्मक प्रयोजक नभएर कलात्मक सृजनाको परिणाम हो । यदि यस विशिष्ट सौन्दर्यभावलाई रिचर्डस् भ्रान्तिलोक ठान्छन् भने कलात्मक कल्पना समेत त्यो भ्रान्तिलोक हुन जान्छ, विशिष्ट सौन्दर्य भाव मात्र होइन । त्यसैले पी० सी० शास्त्रीका दृष्टिमा कलाकृतिले संवेग–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भावको सृजना नगरी वस्तुको कल्पनात्मक धारणालाई अभिव्यक्त गर्छ। कल्पनाले वस्तुको संज्ञान प्रदान गर्दै संवेगलाई जगाउँछ। यदि साँच्चै रिचर्ड्स्ले भनेझैं सौन्दर्यात्मक संवेग हुँदैनभने कलाकारका विभिन्न पद्धतिको के सार्थकता छ, त्यही पद्धतिलाई पनि विभिन्न प्रकारले प्रस्तुत गर्नुको के मतलब छ अनि माध्यमप्रति किन कलाकारको खास दृष्टि रहन्छ ? पी. सी. शास्त्री यसरी रिचर्ड्स्माथि प्रश्न गर्दै सौन्दर्य–भाव कलात्मक अभिव्यक्तिमै निहित अथवा विषयनिष्ठ देख्तछन्। यस सौन्दर्य–भाव वा संवेगमा ऐन्द्रियिक र वैचारिक अनि मानसिक र वस्तुगत तत्त्वहरू अन्तर्भूत हुन्छन्। शास्त्रीका दृष्टिमा सौन्दर्यभाव वस्तुगत र अवैयक्तिक हुन जान्छ, कुनै पनि मानसिक अनुभूतिको नयाँ अनुकूलन र रूपान्तरण हुन्छ, विषय र रूपको समन्वय हुन्छ। तर रिचर्ड्स् कलाकृतिको अनुभूतिगत विशिष्टता र वस्तुगतताभन्दा अनुभूति वा मनकै विषयिनिष्ठ र सामान्य किन्तु सङ्गठित अवस्थाका वकालतमा अलमलिएका छन्, विशिष्ट सौन्दर्यभावभन्दा व्यवहारवादी मनोविज्ञानकै तथाकथित सन्तुलित र सङ्गठित सामान्य मानसिकतामा हराएका छन्। कलाकृतिको अनुभूतिसम्बन्धी कुनै स्तर रिचर्ड्स्का निम्ति कपोलकल्पना ठहरिन्छ, उनका निम्ति कलाकृति पनि लगभग उस्तै अनुभूति–श्रेणी हो र यी अनुभूतिहरूमध्ये कुनै एक प्राप्त गर्नेले कविता पढ्यो भन्न उनी चाहन्छन्। तर पी. सी. शास्त्री कवितालाई तथ्यात्मक वस्तुगत अस्तित्व पनि दिन चाहन्छन्, यद्यपि रिचर्ड्स् तथ्यात्मकता, वस्तुगतता र (श्रेणी नभई) निश्चिततालाई विज्ञानकै वा गणितकै तत्त्व ठान्दछन् र कविता वा साहित्यलाई तथ्यनिरपेक्ष र व्यक्तिसापेक्ष विषयिनिष्ठता नै दिन चाहन्छन्।

साथै पाठक वा दर्शकको सन्तुलित विरामावस्था पनि उद्दीपक वस्तु वा कलाकृतिकै संरचनासँग सम्बन्धित छ भन्ने पी. सी. शास्त्रीको भनाइ छ। दुःखान्तक अन्तर्निवेशी रचना होभने बहिष्कारपरक रचनाभन्दा दुःखान्तकको संरचना पनि भिन्न हुनुपर्छ; साथै रिचर्ड्स्द्वारा अन्तर्निवेशी साहित्यको सर्वोत्तम स्वरूप मानिएको दुःखान्तकले दिने समाहिति पनि बौद्धिक रूपमा स्वीकार्य हुनुपर्छ भनी उनी भन्दछन्। त्यसैले कलाकृतिको अनुभूति वस्तुनिरपेक्ष र संरचना–निरपेक्ष अनि बौद्धिक तथ्यसँग विचित्र हुनाकासाथै व्यक्तिसापेक्ष र विषयिनिष्ठ नै हुनुपर्छ भन्ने रिचर्ड्स्को आग्रहलाई पी. सी. शास्त्री असङ्गत ठान्दछन्। उनका दृष्टिमा रिचर्ड्स्ले कला-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कृतिका अनुभूतिलाई भावक (पाठक/दर्शक/श्रोता) को विषयिनिष्ठ र सामान्य किन्तु सुसङ्गठित मानसिकता स्वीकारेर समालोचनालाई वरालेका छन् ।

(इ) कव्यका भाषा वा शब्दार्थसंबधी मान्यता र विषयिनिष्ठता

रिचर्ड्सले काव्यभाषा र शब्दार्थतत्त्वलाई पनि अवस्तुपरक तथा तथ्य-निरपेक्ष सन्दर्भमा हेरेका छन् । वस्तुतः उनको भाषा र शब्दार्थ तत्त्वसंबन्धी दृष्टिकोणमा निरन्तर परिवर्तन र अस्थिरताको स्थिति देखिन्छ । उनको भाषा वा शब्दार्थसंबन्धी दृष्टिको अस्थिरताको कारण के हो ? कव्यभाषा र शब्दार्थलाई अवस्तुपरक र तथ्यनिरपेक्ष विषयिनिष्ठ संवेगात्मकता दिनु र त्यसमा गडबडी अनुभव भइरहनु नै सायद त्यस अस्थिरताको मूल कारण हो ।

प्रारम्भमा रिचर्डस्ले शव्दलाई अर्थको 'ऐच्छिक सङ्केत' ठानेका हुन् । पछि उनी यस धारणालाई त्याग्दै संरचना–सिद्धान्त अँगाल्छन्, साहचर्य–सिद्धान्तद्वारा शव्दका व्यवहारको अध्ययन गर्छन्, अरु पछि गएर उनी सत्य-लाई प्रतीकात्मक निर्माण ठान्दछन् । १९३६मा उनले संसारलाई अर्थको संरचना (फ्रेब्रिक अफ् मिनिङ्ग) मानेको पाइन्छ । अन्त्यतः भाषाको शक्ति-को अपरिहार्य परिणामका रूपमा उनी नानार्थकता वा बह्वर्थकता (एम्बि-ग्विटी) अँगाल्छन् । यतिखेर उनका दृष्टिमा अर्थको स्थिरता सन्दर्भको स्थिरतामा निर्भर रहन्छ अनि शब्दहरूले प्रकरणलाई विशेष अर्थ दिन्छन् र आफै पनि विशेष अर्थ पाउँछन् । अर्थात् यहाँसम्म आइपुग्दा रिचर्डस् प्रकरण–सिद्धान्त समात्छन् । यसरी रिचर्डस् अस्थिर पाइन्छन् । यस अस्थिर-ताको कारण के हो ? संभवतः संवेगमय मूल्य वा सौन्दर्यको विषयिनिष्ठ-ताकै बाध्यताले रिचर्डस् भौतारिँदै छन् ।

विलियम इम्पसनमाथि रिचर्डस्को विशेष प्रभाव परेको हो । रिचर्डस् द्वारा प्रस्तुत शब्द वा भाषाको रचनात्मकताको उपलब्धि अलङ्कार हो र 'अलङ्कार भिन्न र असम्बद्धलाई सन्बन्धित पार्ने सर्वोच्च माध्यम हो' भन्ने धारणा इम्पसनले निकै ग्रहण गरेका छन् । वास्तवमा इम्पसन इलियटका प्रेरक पनि हुन् । 'सेभेन टाइप्स अफ् एम्बिग्विटी' पुस्तकद्वारा उनले भाषाको वहुमुखीता र वहुविध अर्थ दिने क्षमताको पनि प्रदर्शन गरेका छन् । इम्पसन भन्न चाहन्छन्– वह्वर्थकता वा नानार्थकताहरूले कविताको अर्थ–विविधता नभई पाठक–मनका विविधतालाई औंल्याउन चाहन्छन् । संभवतः इम्पस-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नको व्यञ्जनात्मक नानार्थकता वा बह्वर्थकताको धूमधामबाट असल र खराब कविता छुट्टिन्नन्, बरु असल र खराब पाठक छुट्टिन्छन् । रिचर्डस् वा इम्पसनको यो नानार्थकता वा एम्बिग्विटी के हो ? शायद कुनै कविता वा कवितांशमा कविका अर्थका सम्बन्धमा इम्पसनको मनले जे जे अनुभव गर्छ यो त्यसैको अस्पष्ट संज्ञा हो । त्यसैले रिचर्डस्‌को अर्थतत्त्व वा शब्दार्थ सिद्धान्त इम्पसनमा पुगेर पनि अपरिपक्व नै रहन्छ । वास्तवमा कलरिजका विश्लेषणबाटै यस धारणाको शिलान्यास भए पनि रिचर्डस्‌ले कलरिजका शब्दार्थसंबन्धी मूल स्थापनाप्रति न्याय गर्न सकेका छैनन्; जे जति मन लाग्यो त्यही र त्यति कलरिजका शब्दार्थसंबधका चिन्तनबाट टिप्तै आफ्नै धारणाद्वारा त्यसलाई रिचर्डस्‌ले बङग्गाएका छन् ।

'जटिल शब्दहरूमा' पुग्दा चाहिँ इम्पसन रिचर्डस्‌को सम्पूर्ण स्वीकार नगरी खण्डन पनि गर्दछन् । कवितामा शब्दले दिने संवेग आफै महत्त्वपूर्ण छ अनि अर्थ वा तात्पर्यभन्दा स्वतन्त्र छ भन्ने रिचर्डस्‌को स्थापनाको खण्डन पनि अब इम्पसन गर्छन् । शब्दका संवेगात्मक र संज्ञानात्मक दुबै भूमिका छन् भन्दै इम्पसन शब्दलाई संवेगात्मकता मात्र दिने रिचर्डस्‌को खण्डन गर्दछन् । हाम्रा भावना र चरित्रमा शब्दको संज्ञात्मकताको प्रभाव व्यापक रहन्छ भन्ने इम्पसन ठान्दछन् र कविता तथ्याभासको विषय मात्र हो र तथ्यचाहिँ विज्ञानसापेक्ष छ भन्ने रिचर्डस्‌को धारणा पनि अब इम्पसनलाई अस्वीकार्य हुन जान्छ । अर्थ वा तात्पर्यको कठोर नियन्त्रण शब्दमाथि हुन्छ भन्ने कुरा अब इम्पसन बुझ्न थाल्दछन् । त्यसैले भाषाका दुई प्रयोगसंबन्धी रिचर्डस्–मान्यता उनकै चेला इम्पसनका दृष्टिमा पनि लड्खडाउँछ । शायद सन् १९३६ तिर रिचर्डस् पनि यस्तै महसूस गर्न थाल्दै थिए ।

रिचर्डस् कवितालाई शुद्ध ध्वनिका रूपमा वा संवेगात्मक वातावरण-का रूपमा नै लिन सकिन्छ भन्ने ठान्दथे भने इम्पसन त्यसलाई स्वीकार्दैनन् । कवितालाई केही हदसम्म विश्लेषणात्मक दृष्टि पनि चाहिन्छ तर पूर्ण विश्ले-षण चाहिँ गद्यमै मात्र सम्भव हुन्छ भन्दै इम्पसन कवितालाई पनि संवे-गात्मकतामै सीमित नगरी संज्ञात्मक वा विश्लेषणत्मक सामर्थ्य दिन चाहन्छन् । परन्तु इम्पसनले पनि महत्तम कविताको विशिष्ट रूपपक्षप्रति न्याय गर्न सकेका छैनन् ।

उपसंहारमा के स्पष्ट हुन्छ भने रिचर्डस् मनोवैज्ञानिक समालोचकका रूपमा पर्याप्त प्रभावशाली भए पनि उनका विषयिनिष्ठ संवेग संयोजनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धारणाका पर्याप्त सीमा पनि छन् र उनी अब निर्विरोध सर्वमान्य वा सर्व–स्वीकार्य समालोचक रहन सकेका छैनन् । तैपनि उनका मूलभूत स्थापना अझै अक्षत छन् र उनको योगदान अविस्मरणीय र अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ भन्ने कुरामाचाहिँ कुनै आशङ्का गर्न सकिन्न ।

७. रिचर्डस्को समालोचना : विभेद–विधानको ताँती

(अ) रिचर्डस्को विभेद-विधान–शृङ्खला

रिचर्डस्को समालोचना–सिद्धान्तमा विभेद–विधानको ताँती लाग्छ । अर्थात् दुई–दुई भेद देखाउने अनेकौं विभेदात्मक मान्यताले उनको समालोचना सिद्धान्त आक्रान्त छ। मूलतः पाठकमा पर्ने रागात्मक प्रभाव र त्यो प्रभाव उत्पन्न गर्ने साधनका बीचको विभेदबाटै विभेदविधानको यो चक्र थालिन्छ । उनी मूल्य (विषय–वस्तु) र संप्रेषण (रूपपक्षद्वारा निर्धारित भावकीय अनुभूति-ग्रहण) का बीच, मूल्यहीन अनुभूतिको संप्रेषण गर्दा आइपर्ने निकृष्टता अनि सम्भवतः मूल्यवान् अनुभूतिहरूको दोषपूर्ण संप्रेषणद्वारा आइपर्ने निकृष्ट-ताका बीच र प्राविधिक (उद्दीपक वस्तुको निर्मितिसम्बन्धी) समालोचना अनि मूल्याङ्कनात्मक (संप्रेषित अनुभूतिको मूल्यसम्बन्धी) समालोचनाका बीच पनि विभेदात्मकता देखाउँछन्। तर विंसेट र ब्रूक्स के ठान्दछन् भने मूल्य र संप्रेषणसम्बन्धी निकृष्टताको बिभिन्नताबोध स्वीकार्य हुन सक्तैन। अनुभूति मूल्यवान् तर संप्रेषण निकृष्ट भन्ने कुरा कोरा कल्पना हो । त्यस्तै सफल संप्रेषण तर अनुभूति मूल्यविहीन भन्नु पनि ठीक छैन । वस्तुतः यी दुवै कुरा एक अर्काका पूरक छन् र संप्रेषण नभएको ठाउँमा मूल्य खोज्नु वा मूल्य छ भन्ठानी संप्रेषणलाई मात्र दोषी ठह्‌र्‍याउनु सतहकै कुरा हो, वास्त-विक होइन ।

रिचर्डस्ले यत्तिको विभेद–श्रृङ्खला वा व्यवच्छेद–श्रृङ्खला किन स्वी-कार गर्नुपर्‍यो ? सम्भवतः उद्दीपन र अनुक्रिया (रिस्पोन्स) का द्वैधतामय मनोवैज्ञानिक परिभाषिकताद्वारा कविता--विवेचना गर्ने उत्कण्ठा नै यो कारण हो । उनले प्राविधिक टिप्पणी र समालोचनात्मक टिप्पणीमा भेद देखाउन खोज्नुबाट यो कुरा अझ स्पष्टिन्छ । रिचर्डस् भन्छन्– 'साधनलाई साध्य मान्ने र प्रविधिलाईं मूल्य ठान्ने जालमा समालोचक नफस्नु कठिन छ ।' उनी अनुभूति वा मूल्यलाई साध्य र प्रविधिलाई साधन ठान्दछन् । फेरि तत्काल कविताको आङ्गिकताको सिद्धान्त पनि रिचर्डस् अँगाल्छन् । तर कुनै समग्रताको अंश त्यसको साध्यप्रति साधन बन्न सक्छ ? वास्तवमा एक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आङ्गिक सम्पूर्णतामा सबै अंशहरू एकसाथ साध्य र साधन हुन्छन् । त्यसैले साध्य मूल्यका निम्ति त्यही कृतिकै प्रविधि कसरी साधन बन्न सक्दछ ? सम्भवतः उत्तरवर्ती रिचर्डस्ले यो कुरा पत्तो पाए 'कल्पनाका सम्बन्धमा कलरिज' मा उनी भन्छन्:– कविताका अर्थका बारेमा सोधखोज गर्दा सत्याभासकै रूपमा भए पनि 'के र कसरी' अथवा कवि-प्रयुक्त पद्धति र त्यसबाट प्राप्त परिणति, साधन र साध्य अथवा कृतिको रीति (मार्ग) र 'कता' का प्रश्नमा विभेद गर्नु पर्छ । यो विभेद तथ्य नभई तथ्याभास मात्र हो भन्ने अब रिचर्डस् बुझ्छन् । 'मार्ग र लक्ष्य' का रूपमा अमूर्त-विभाजन गर्नाले कृतिको सम्पूर्ण तात्पर्य विकृत हुन सक्छ भन्ने चेतावनी पनि यति खेर उनी दिन्छन् ।

रिचर्डस्को विभेदात्मकताको सबभन्दा चर्को प्रयोग भाषाका तथ्य–सङ्केतात्मकता र भावपरकता (रागपरकता) बीचमा देखापर्छ । उनको दृष्टिमा सत्य वा तथ्यको कथन कविताको कार्य होइन, विज्ञानको कार्य हो। कवितामा जति पनि तथ्यांश वा तथ्यको मात्रा हुन्छ त्यो आन्तरिक काव्य सङ्गतिकै लागि मात्र हो, विज्ञानको सत्यले चाहिँ यथार्थको स्वभावसँग मेल खानै पर्छ । रिचर्डस्का अनुसार 'रबिन्सन क्रुसो' को सत्य भन्नु भनेको कुराको स्वीकार्यता–विश्वसनीयता हुनुमै मात्र छ । उनका दृष्टिमा 'राजा लियर' को परिकल्पित सुखान्तकता मिथ्या हुनु पनि स्वीकार्य हुन विफल हुनु हो । कलरिजको अविश्वासको स्थगनको नजीक राखेर संभवतः रिचर्डस्को यस मान्यतालाई हेर्न सकिन्छ। त्यसैले रिचर्डस्का नजरमा काव्य–सत्य आन्तरिक अपेक्षा वा औचित्यकै मात्र समानार्थी छ । कविताका शेष अनुभूतिसँग सङ्गत हुन सक्नु वा कविताको आन्तरिक अपेक्षाको अनुकूल हुनु नै कविताको सत्य हो, निष्कर्ष रूपमा रिचर्डस्को सोचाइ यही हो । भनूँ, मनोवैज्ञानिक वा रागात्मक प्रभावका निम्ति समर्थ रहनु नै काव्य–सत्यका स्तरका निम्ति पर्याप्त छ, वस्तुपरक सत्यसँग काव्यको रागमय कुनै सम्बन्ध छैन । विज्ञान र कविताको द्वन्द्वलाई रिचर्डस्ले दिएको समाधान र विज्ञानको आक्रमणविरुद्ध कवितालाई रिचर्डस्ले दिएको महत्त्व यही हो। यसमा पनि रिचर्डस्को विभेद-विधानकै रुचि ज्यादा झल्कन्छ ।

विंसेट–ब्रूकका दृष्टिमा क्रुसो वा सुखान्तक लियर अस्वीकृत हुनुको कारण हो मानवमन र चरित्रसम्बन्धी हाम्रो धारणा । इसपका कथा र वैज्ञानिक–आख्यान (साइण्टिफिक फिक्सन्) ले पनि हाम्रो अनुभूतिको संसारसँग

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पूरै सम्बन्ध–विच्छेद गरेका हुँदैनन् । 'म्याकवेथ' को पाठक स्कट–इतिहासको शुद्धता वा कलरिजको पाठक उनका कविताको अतिप्राकृत घटनाबाट चिन्तित हुँदैन ।) यस अर्थमा कविता र विज्ञान–इतिहासका बीच सम्बन्ध-विच्छेद प्राचीन कालदेखि नै गरिएको छ। तर रिचर्डस्को निष्कर्ष त दूर-गामी छ । उनका दृष्टिमा कविता यथार्थकै दृष्टिबाट त व्यर्थ–वेकार हो तर विलक्षण ढङ्गले मूल्यवान् बेकार (ननसेन्स) । सम्भवतः रागात्मक मनोवैज्ञानिकताले गर्दा उनी यस्तो मूल्य देखाउँछन् जसमा विज्ञान र इतिहाससरहको वस्तु–सत्य नभई सत्याभास वा रागात्मक सत्य मात्र छ । त्यसैले एलेन टेट र रान्सोम जस्ता समालोचकहरू विस्मित छन्– कवितालाई रिचर्डस्ले सत्य नभन्नु तर अर्नोल्ड झैं 'कविताले हामीलाई बचाउन सक्छ' चाहिँ भन्नुमा अन्तर्निहित अन्तर्विरोध देखेर। वस्तुतः अनुभूति–सत्य पनि सत्य होइन र ?

रिचर्डस्ले आफ्नो समालोचना–सिद्धान्तमा प्रस्तुत गरेका व्यवच्छेद–श्रृङ्खलाका बारेमा रान्सोमले र खूबै चाख लिएका छन् । रिचर्डस्का समालोचना सिद्धान्तमा उनले देखेका व्यवच्छेद–श्रृङ्खला मूलतः चार प्रकारका छन्:– (१) समालोचनाको विवेचनात्मक पक्ष र प्राविधिक पक्ष (२) निकृष्ट कला र दोषपूर्ण कला (३) भाषाको तथ्यकथनात्मक र संवेगात्मक प्रयोग (४) तथ्यकथनात्मक सत्य र आन्तरिक सङ्गतिमूलक (संवेगात्मक) सत्य ।

यस्तो व्यवच्छेद–श्रृङ्खला अँगाल्नुको कारण व्यवहारवादी मनोविज्ञानको द्वैधतामूलक उद्दीपन–अनुक्रिया सूत्र अँगाल्नु नै हो भन्ने कुरा देखाइसकिएको छ । तर यो व्यवच्छेद आत्यन्तिक नभएर व्यवहार–सुविधाका निम्ति परिकल्पना मात्रै हो भनी उत्तरवर्ती कृति 'कल्पनावादी कलरिज' मा स्वयम् रिचर्डस्ले स्वीकार गरेका छन् ।

रिचर्डस्का व्यवच्छेद-श्रृङ्खलासँग पी० सी० शास्त्री पनि रुष्ट छन् । कलाकृतिको प्रभाव र माध्यमका बीचमा र फलस्वरूप सदोष अनुभूति र सदोष संप्रेषणका बीचमा रिचर्डस् भेद देख्छन् अनि उनले प्राविधिक र मूल्यांकनात्मक समालोचनाका बीचमा पनि भेद विधान गरेका छन् । तर मूल्यहीन अनुभूतिको संप्रेषण सामर्थ्य वा संप्रेषण–दुर्बल अनुभूतिको मूल्यवत्ताले कला बन्दैन भनी पी० सी० शास्त्री रिचर्डस्को खण्डन गर्दछन् । सम्भवतः द्वैधतामूलक उद्दीपन–अनुक्रियासम्बन्धी व्यवहारवादी मनोविज्ञान–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सूत्रको अनुसरण नै रिचर्डस्का अनेक व्यवच्छेद या विभेद र अनर्थको जनक हो । अनि यतिका व्यवच्छेद–शृङ्खला मानेर पनि कविताको संरचनात्मक सिद्धान्त कसरी रिचर्डस् प्रस्तुत गर्छन् ? संरचनात्मकतामा प्रभाव र माध्यम छुट्टिन्छन् र ? अवश्यै १९३४ सन्मा पुगेपछि रिचर्डस्लाई प्रभाव र माध्यमको अभिन्नताको होश आउँछ; तैपनि 'के र कसरी' अथवा 'साध्य–साधन' को विभेदात्मक परिकल्पना नै भने पनि उनका समालोचना–सिद्धान्तमा आवश्यक नै रहिरहन्छ ।

(आ) रान्सोम र रिचर्डस्का रिचर्डस्का विभेद–विधानको तुलना

हामी रिचर्डस्ले स्थापना गरेका विभेदहरूको चर्चा गर्दै थियौं । यी विभेदन वा पृथक्करणको धज्जी उडाउने काममा रान्सोमले खुवै मिहिनेत गरेका छन् । परन्तु यो विभेदन–रोग स्वयम् रान्सोममै पनि देखापर्छ । कविताका उपादान र स्ट्रक्चर (टेक्चर) (बनोट) का बीचमा उनले पनि विभाजन गरेका छन् । समृद्ध स्थानीय मूल्य वा वस्तुको वस्तुत्वको गुणलाई उपादान र कविताको तर्क वा तर्कना (आर्गुमेन्ट) लाई बनोटको संज्ञा रान्सोमले दिएका छन् । कविताको जुन स्वरूप हुन्छ त्यो स्वरूप 'बनोट' ले प्रदान गर्छ, यसैले ऐन्द्रियिक तथ्य–समृद्धिको नियमन गर्छ अनि त्यसलाई दिशा र क्रम पनि दिन्छ । रान्सोमको भनाइअनुसार विज्ञानको 'बनोट' मात्रै हुन्छ । तर कवितामा यी दुवै कुरा (उपादान र बनोट) हुन्छन् । भनाइको मतलब के होभने विज्ञानमा ऐन्द्रियिक–विशिष्ट उपादान हुँदैन, वरु बनोट मात्रै हुन्छ । कविताको तर्क–पद्धतिमा ऐन्द्रियिक तथ्य वा उपादान असम्बद्ध रहेजस्तो लाग्छ तापनि यसको स्वरूप–विधानमा वा तर्कना (आर्गुमेन्ट) मा व्याघात् पार्दै उपादानले भूमिका खेल्छ । उपादानले गर्दा सोझो–सीधा तर्क नभएर व्याहत र वंग्याइएको तर्कना (आर्गुमेन्ट) कवितामा प्राप्त हुन्छ र उपादान कवितामा असम्बद्ध नभई यथार्थको वा वस्तु सत्यको सजीब–स्पष्ट प्रभाव प्राप्त गर्दो तर्कना प्रदान गर्न सहायक हुन जान्छ ।

रिचर्डस्ले सत्य विज्ञानलाई सुम्पिई रागात्मकता मात्र कवितालाई दिएकोमा असन्तुष्ट रान्सोम आफ्नो सिद्धान्तमा कवितालाई सत्यको ज्ञान पनि उपहार दिन चाहन्छन् । तर विंसेट–ब्रूकको टिप्पणीअनुसार रान्सोमको धारणा ज्ञानका सन्दर्भमा द्विमुखी सिद्धान्त देखापर्छ । कविताले रान्सोमको भनाइमा उपादानबाट विशिष्ट ज्ञान र बनोटबाट सामान्य ज्ञान दिन्छ । रान्सोमका अनुसार विज्ञानले सामान्य ज्ञान मात्र दिने भएकोले कविताले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहिँ उपादान र बनोटद्वारा विशिष्ट र सामान्य ज्ञान दुवै दिन्छ ।

रान्सोमले विपरीत–विरुद्धको समन्वितिको कुरा असम्भव कल्पना ठानेको कुरा दर्शाइसकिएको छ । रान्सोमले इलियट–रिचर्डस्को विरुद्धको समन्विति वा सङ्गतिवादको भर्त्सना गरेको कुराको सम्झना आउँछ र यसै सिलसिलामा विनेट–ब्रूक्स प्रश्न उठाउँछन्–परस्पर संघर्षी उपादान–बनोटको बीचमा समन्विति आवश्यक छ कि छैन अनि रान्सोमले समन्वितिको खण्डन गरे पनि त्यही समन्विति उनका निम्ति पनि उपादान र बनोटका बीच आवश्यक त हुन आएन ?

अर्को कुरा उपादान (टेक्स्चर) मा असंगति (ईरिलिभेन्स) हुन्छ भन्दै यसले तर्कनालाई सजीव–स्पष्ट पार्न सहयोग गरेको रान्सोम । तर अर्का समालोचक प्वोर्स विण्टर्स असङ्गतिको सिद्धान्त पटक्कै मन पराउँदैनन् । विण्टर्सका दृष्टिमा कुरा जति तर्काए पनि असङ्गति असङ्गति नै हो र असङ्गति नै रहन्छ । त्यसैले असङ्गतिपूर्ण उपादानले तर्कनालाई व्याहत पारेर र बङ्ग्याएर झन् समृद्ध–जीवन्त सामान्य ज्ञान दिन सक्छ भन्ने रान्सोमको मत पनि प्पोर्स विन्टर्सका दृष्टिमा शङ्कास्पद हुन जान्छ ।

विंसेट र ब्रूक्स रान्सोमको उपादान–प्राप्त आघात–ठक्करबाट विशिष्ट ज्ञान समेत सामान्य बन्न जाने धारणामा इष्टम्यानको 'आघातबाट कविताले सुपर कन्ससनेस (अधिचैतन्य) प्राप्त गर्छ' भन्ने दृष्टिकोणको निकटता देख्छन् । कलाको प्रयोजन उच्च चेतना दिनु हो, कुनै अनुक्रिया (रिस्पोन्स) लाई उद्दीप्त र आहत दुवै पार्दै कलाकारले यस्तो चैतन्य प्राप्त गर्दछ; यही इष्टम्यानको सम्बन्धित भनाइको सार हो । हो, इष्टम्यान स्पष्टतः रागात्मकतावादी छन्, तर रान्सोम ज्ञानवादी भएर पनि उपादानका असङ्गतिबाट ज्ञानको उपलब्धि औंल्याउन चाहन्छन् र भ्रम उत्पन्न हुन्छ ।

रान्सोमका भनाइमा कविता बनोटबाट मुक्त हुन सक्तैन; मानव हृदय–रचना जुन प्रकारको छ, त्यसलाई ध्यानमा राख्ता एक-न-एक तर्कना (आर्गुमेन्ट) अपेक्षित रहन्छ । तर धेरैजसो कविताका तर्कना वा तर्कहरू, स्वयम्मा, पट्टचारलाग्दा हुन्छन् । तर्क वा तर्कना मार्ग होभने मार्गका वर परका स्थानीय विवरणका निम्ति पनि हामी यस मार्गमा हिँड्छौं । कहिले कहिले डेजी फूल टिप्ने र कहिले विलक्षण झाडीको दर्शन प्राप्त गर्ने लोभबाटै हामी यस बाटोको हिँडाइतिर आकर्षित हुन्छौं, उपादान त्यही डेजी र त्यही झाडी हो । परन्तु हामी बाटोमा फर्किरहन्छौं र आकाङ्क्षित लक्ष्यसम्म पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पुग्छौं, तर मुलुक पनि हेर्दै लक्ष्यसम्म पुग्दछौं। यो कुरा विज्ञानको सीधा साँगुरो बाटो हिंडेको भए सम्भव हुँदैनथ्यो। आनुषंगिक विवरणहरूले नै यात्रालाई मूल्य दिन्छन्, अर्थात् उपादानात्मकता पनि गौण रूपमा हुनाले नै कविताको तर्कना–सत्य महत्त्वपूर्ण हुन्छ। रान्सोमको स्थापना यही हो।

रिचर्ड्स् पनि कवितामा तथ्यकथन (रान्सोमको बनोट) हुन्छ भन्छन् तर उनी यिनीहरूको स्वतः महत्त्व हुन्छ भन्ने कुरा चाहिँ स्वीकार्दैनन्, यद्यपि अभिवृत्तिहरूका विकासमा यी तथ्यकथनहरूको भूमिका उत्तरवर्ती रिचर्ड्स्लाई पनि स्वीकार्य छ। कवितामा रागात्मक प्रभावकै प्रभुत्व मानेर पनि आफ्ना समालोचना–सिद्धान्तका विकासका पछिल्ला चरणमा कवितामा तर्क वा सामान्य ज्ञानको प्रवेश झनी देखाउँछन् भने रान्सोम चाहिँ उपादानको रागात्मकता देखाएर पनि तर्कना वा सामान्य ज्ञानको प्रभुत्व मान्दछन्। सम्भवतः रिचर्ड्स् र रान्सोमका बीचको अन्तर प्राधान्यकै रहन्छ; रान्सोम सामान्य ज्ञान वा तथ्य के स्केनलाई मूल र रागात्सकतालाई आनुषङ्गिक वा गौण ठान्दछन् भने रिचर्ड्स् सामान्यज्ञान वा तथ्यकथनलाई गौण र रागात्मकतालाई मुख्य मान्दछन्।

वास्तविकता के होभने रान्सोम ज्ञानवादी भएर कविता–विश्लेषण गर्न थाल्दछन् र आफ्ना समालोचक–व्यक्तित्वका विकासक्रममा रागात्मकता-तिर तन्किदै जान्छन्। उनमा फ्रायडीय मनोविज्ञानको प्रभाव पर्दछ। उनका दृष्टिमा स्थानीय विवरण वा उपादान स्पष्ट तर्कविना ग्राह्य हुन सक्तैन यो मानव–मनोविज्ञान हो। उनका अनुसार ज्ञान वा तर्क मात्रै भए विज्ञानको सोझो बाटो हुन्छ, पथको र यात्राको स्थानीय विवरणको आकर्षण मानव–मनका निम्ति कहाँ हुनु!

सचेत र बुद्धिग्राही 'इगो' या 'अहम्' ले स्पष्ट शुष्क तर्क चाहन्छ तर अवचेतन 'इड' ले मूर्त र अनिर्धार्य विशेष स्थानीय विवरण आफ्नो पोषणका निम्ति चाहन्छ। रान्सोमका दृष्टिमा कविताका बनोट र उपादानले यही मानसिक पोषण या स्वास्थ्य प्रनान गर्दछन्। यो व्याख्या निश्चय नै रान्सो-मको फ्रायड–प्रभावितताको प्रमाण हो अनि रान्सोम ज्ञानवादीबाट रागवादी हुँदै गएको सूचक हो। विसेट–ब्रूक्स यी कुरा पृष्ठभूमिका रूपमा प्रस्तुत गर्दै रान्सोम र रिचर्ड्स् क्रमशः ज्ञानवादबाट रागवादतिर र रागवादबाट ज्ञान-वादतिर लम्केको अनुभव गर्छन्। (रिचर्ड्स् पनि पछि पछि, माथि औंल्याएझैं, कवितामा तथ्यकथन वा तर्क वा सामान्य ज्ञानको स्वल्प प्रवेश

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वीकार्छन् भन्ने कुरा सम्झनुपर्छ ।) विंसेट–ब्रूक्स टिप्पणी गर्छन्–– कविताका मूल्य र ज्ञानलाई टुक्र्याउने कुनै पनि समालोचना-सिद्धान्तको नियति यस्तै कठिन हुन्छ । तथ्यकथनबाट मुक्त रागात्मक प्रयोगका रूपमा काव्यभाषा र कवितालाई हेर्ने रिचर्डस्ले आफ्ना समालोचक–व्यक्तित्वका परिपक्वता र विकासका क्रममा तथ्यकथनलाई ठाउँ दिन चाहनुपर्छ अथवा रान्सोमले त्यस्तै क्रममा अतार्किक उपादान पक्षलाई तर्क वा सामान्य ज्ञान. प्रतिको आस्था हुँदा हुँदै पनि स्थान दिनुपर्छ । जे होस्, शुरु वा आखिरमा समालोचकले मनोविज्ञानलाई बोलाउनै पर्छ र परिष्कारक्रममा ज्ञानात्मकता पनि भित्र्याउनु नै पर्छ भन्ने विंसेट र ब्रूक ठान्दछन् । कविताको मूल्य अबौद्धिक तत्त्वहरूमा र आन्तरिक असङ्गतिमा आधारित भएकाले मनोवि–ज्ञान अनि असङ्गति मात्र होइन बौद्धिक सङ्गतिको रिक्तता अस्वीकार्य भएकाले ज्ञानात्मकता !

रिचर्डस्का समालोचना–सिद्धान्तमा वैज्ञानिकता

रिचर्डस् समालोचनालाई कला होइन विज्ञान ठान्दछन् । समालोचना प्रभाववादीहरूका निम्ति कला हुन्छभने रिचर्डस्का निम्ति चाहिँ विज्ञान वा शास्त्र । समालोचनाका भाषामा कवितात्मकता वा आलङ्कारिकता हुनु अनुपयुक्त ठान्दै तर्क र तथ्यमा आधारित ठोस स्पष्ट भाषा अँगाल्ने सैद्धान्तिक समालोचक रिचर्डस् समालोचनामा विज्ञान–उपयुक्त भाषा–प्रयोगका पक्षपाती छन् । उनको समालोचना–सिद्धान्त पनि अन्तर्दर्शनको उपलब्धि नभई मनोविज्ञानकै धरातलमा प्रतिष्ठित छ । आफ्नो समालोचना–सिद्धान्तलाई पेश गर्न मनोविज्ञानको व्यवस्थित रूपरेखा निरूपण गर्दै मनोवैज्ञानिक शब्दावलीमा रिचर्डस् समालोचनात्मक टिप्पणी गर्छन् ।

रिचर्डस्का अनुसार मनोविज्ञानका अनुसन्धानले ल्याउने नयाँ नयाँ संशोधनका सन्दर्भमा कला–समालोचना पनि संशोधित भई नै रहन्छ; कुनै नयाँ जानकारीमा विज्ञानका नियम संशोधित भइरहे जस्तै वस्तु अझै मनोविज्ञान शिशुविज्ञानकै रूपमा छ । अनि कतिपय विद्वान्हरू अझै मनोविज्ञानलाई विशुद्ध विज्ञान ठान्दैनन् । वास्तविकता के हो भने मनका मुलुकहरू अझै रहस्यावृत छन् र यस रहस्यका समाधान र व्याख्याका सूत्रहरू अझै दुर्बल अवस्थामा छन् । यस्तो शिशु र दुर्बल मनोविज्ञानको आधारशिला अँगाल्दा एकातिर समालोचना साह्रै अस्थिर रहन्छ, आउँदा खोज र स्थापनाले ल्याइराख्ने मनोविज्ञानिक धारणा–परिवर्तनले अर्कातिर समालोचना कला

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा सौन्दर्य–शास्त्रको दर्शन नभएर मनोविज्ञान शास्त्रको प्रयोग–भूमि मात्रै बन्न जान्छ भन्ने आरोप रिचर्डस्–उपर लगाइएको छ ।

आजसम्मकै मनोविज्ञान पनि नाना शाखा वा सम्प्रदायमा बाँडिएको छ र मनोविज्ञान एकमतभन्दा ज्यादा परस्पर संघर्षणशील र विमत देखापर्छ । मानसिक व्यापारको जुन रेखाङ्कन विभिन्न मनोविज्ञानका मदतबाट रिचर्डस्ले गरेका छन्, मनोविज्ञानका विभिन्न सम्प्रदायका दृष्टिले त्यो शायद सर्वसम्मत हुन सक्तैन । मनोविज्ञानका विविध सम्प्रदायका स्थापना–प्रतिस्थापना भिन्दा–भिन्दै छन् भने सर्वसम्मत मनोवैज्ञानिक सत्य औंल्याउनु पनि कठिन छ । मनोविज्ञानको अनुसन्धान पनि अझै भौतिक–प्राकृतिक विज्ञानका स्तरमा पूर्ण 'वैज्ञानिक' प्रामाणिक भइसकेको छैन । जब आन्तरिक अवेक्षणलाई विज्ञानका निम्ति अपेक्षित पर्यवेक्षणका रूपमा स्वीकारिन्छ, मनोवैज्ञानिक प्रणाली विशेष प्रामाणिक छ भन्न मिल्दैन । त्यसो होभने प्रयोगात्मक मनोविज्ञानले पनि आन्तरिक अवेक्षणको त्याग गर्न सकेको पाइन्न र मनोविज्ञान खास अर्थमा विज्ञान ठहर्ने अनुभव हुँदैन । अवश्यै व्यवहारवादी मनोविज्ञानले अन्तरवेक्षणलाई अस्वीकार्दै भौतिक विज्ञानकै स्तर अँगाल्न खोजेको हो तर मनोविज्ञानका अध्ययन–क्षेत्र मन र यसका आन्तरिक सीमाले गर्दा मनको अध्ययन 'वैज्ञानिक' ठहर्न सक्ने संभाव्यता कमजोरै देखा पर्छ ।

यसरी हेर्दा मनोविज्ञानका माध्यमबाट रिचर्डस् समालोचनालाई वैज्ञानिकता दिन खोज्छन् भन्दा चौहोरो आपत्ति देखापर्छ । (१) मनोविज्ञान विज्ञानका स्तरमा प्रतिष्ठित भएकै छैन र पूर्णतः वैज्ञानिक रूपमा प्रतिष्ठित हुनु निकै कठिन छ । (२) मनोविज्ञान अँगाल्नाले समालोचना–सिद्धान्त संशोधन–भयभीत रहिरहनुपर्छ र अस्थिर बन्न जान्छ । (३) समालोचना कला र साहित्यको दर्शन नभएर मनोविज्ञानका प्रयोग–क्षेत्रका रूपमा पराधीन बन्दछ । (४) मनोविज्ञानलाई अँगाल्नै खोजे पनि मनोवैज्ञानिकताका मूलमै विवादहरू छन्, कुनचाहिं स्थापना अँगाल्ने ?

फ्रायडवादीहरू मनोविश्लेषणशास्त्रलाई भौतिक विज्ञानका अतिरिक्त एक मात्र विज्ञान मान्छन् भने रिचर्डस् पनि अन्तरवेक्षण र चेतन–अवचेतन मनका सन्दर्भमा यसै मनोविश्लेषणशास्त्रलाई अँगाल्छन् । तर मार्क्सवादीहरू पेवलोवको 'अनुबन्धित प्रतिवर्त' (कण्डिसण्ड रिफ्लेक्स) लाई नै मनोविज्ञानको सांचो सिद्धान्त मान्दै फ्रायडवादलाई वा मनोविश्लेषणशास्त्रलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बुर्जुवा मनोविज्ञान सम्झन्छन् । अर्कातिर चाहिं परा–मनोविज्ञान नै प्रयोग–संलग्न छ । व्यवहारवादी मनोविज्ञानका निम्ति चाहिं चेतना नै पनि अस्वीकार्य छ । यस्तै मौलिक मतभेदका सन्दर्भमा मनोविज्ञान विश्वसनीय र कार्यकारी विज्ञान बनिसकेकै छैनभने मनोविज्ञान अँगाल्नुको अर्थ वैज्ञानिकता कसरी हुन्छ ?

रिचर्ड्स् मनोविज्ञानका यी सीमा र दुर्बलता अनि असमर्थ अवस्थासँग परिचित भएर पनि कोरा परिकल्पना र अन्तर्दर्शनको आग्रह गर्नु भन्दा यत्किञ्चित् मनोवैज्ञानिक उपलब्धिकै धरातल स्वीकार्नु नै बढी समुचित ठान्दछन् । अहिलेसम्मको मनोवैज्ञानिक जानकारीको अपेक्षाकृत विश्वसनीय छनोट गर्दै मनोवैज्ञानिकता अँगाल्नु नै उनी आफ्नो समालोचना–सिद्धान्तको योगदान मान्दछन् । उनी आफैं भन्छन्— ३००० ई. का मान्छेका मनोवैज्ञानिक जानकारीका तुलनामा आजका मनोविज्ञान र सौन्दर्यशास्त्र दयनीय देखापर्ने छन् । तैपनि स्नायु–विज्ञानको भविष्यप्रति विश्वस्त हुंदै उनी भविष्यमा मनोविज्ञानबाटै समालोचनाका सम्पूर्ण प्रश्नहरू उत्तरित हुनेछन् भन्ने विश्वास गर्दछन् ।

जहांसम्म शिशु र विकासशील मनोविज्ञान अँगाल्नाले समालोचना–सिद्धान्तमा निरन्तर संशोधन–सम्भावनाको प्रश्न छ, त्यो त विज्ञानको मौलिक विशेषता नै हो भन्ने रिचर्ड्स् ठान्दछन् । अन्तिम सत्य भन्ने कुरा विज्ञानका निम्ति विजातीय कुरा हो । आजसम्मका खोजको सत्य नै सामयिक सत्य हो र सम्पूर्ण क्रिया–कलापको आधार हो । नयाँ खोजले पुराना मान्यतामा संशोधन प्रस्तुत गरेपछि त्यही नयाँ सत्यको अनुसरण गर्न तयार रहनु वैज्ञानिकताको प्रणाली हो भन्दै रिचर्ड्स् समालोचना–सिद्धान्तको अस्थिरताको आरोपको खण्डन गर्दछन् ।

मैक्स ब्लेक समालोचक रिचर्ड्स्माथि वैज्ञानिकतावादको आरोप लगाउँछन् । तर 'परिकल्पनात्मक साधन' को 'संवेगात्मक अर्थ, फेरि' शीर्षक निबन्धमा रिचर्ड्स् आफूलाई वैज्ञानिकतावादका अनुयायी ठान्दैनन् । वैज्ञानिकतावादको अर्थ के हो ? वैज्ञानिकताको सार्वभौमिकतामा विश्वास अर्थात् विज्ञानप्रदत्त सत्य मात्रै स्वीकार्नु र अँगाल्नु वैज्ञानिकतावादको अर्थ हो । तर रिचर्ड्स् आफ्नो 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' कै एक पङ्क्ति उद्धृत गर्दछन् जहां उनले वैज्ञानिक विश्वासकै अनुसार मानव–मनलाई नयाँ रूपमा ढाल्ने प्रयत्नको व्यर्थता देखाएका छन् । अवश्य नै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'प्रयोगात्मक सौन्दर्यशास्त्र' ले सरल उद्दीपनबाट प्राप्त अनुभूतिको तथ्याङ्कन गरेको छ तर काव्यानुभूतिको जटिलताको व्याख्या–मूल्याङ्कन चाहिं गर्न सक्तैन भन्ने रिचर्डस् प्रयोगशाला-- मनोविज्ञान वा वैज्ञानिक–सार्वभौमता मान्दैनन् भन्ने कुरा स्पष्टै देखिन्छ। मूल्यको निरपेक्ष सिद्धान्तको खण्डन वा स्मृतिका नयाँ सिद्धान्तका स्थापनामा वैज्ञानिक प्रमाण फेला नपरे पनि आफ्नो धारणा–परिकल्पना पेश गर्ने रिचर्डस् एकोहोरा वैज्ञानिकतावादी प्रतीत हुन्नन्। वास्तवमा रिचर्डस् वैज्ञानिक जीवन–दृष्टिका समर्थक पनि देखापर्दैनन्। संसारको व्याख्या वैज्ञानिक सत्यबाटै गर्ने र त्यसै अनुसार जीवन–यापन गर्नु वैज्ञानिकतावाद हो भने यस वादका अनुयायी पनि रिचर्डस् होइनन्। उनी जीवनका आवेगका उच्चतम सङ्गठनका निम्ति वैज्ञानिक सत्यकै अनुसरण गर्नु पनि आवश्यक ठान्दैनन्। अरु रिचर्डस् विज्ञानका आक्रमणका विरुद्ध कविता वा कलाको महत्त्वका संस्थापकका रूपमा समेत प्रसिद्ध छन्। उनका 'विज्ञान र कविता' जस्ता कृति यसका प्रमाण हुन्। जीवनका निम्ति वैज्ञानिक सत्य मात्र होइन, काव्यात्मक राग वा भावात्मकताको पनि महत्त्व देखाउँदै कविता–कलाको मूल्य–उपयोगिता स्थापित गर्ने समालोचना-विद्वान् रिचर्डस् एकोहोरा वैज्ञानिकतावादी हुनै सक्तैनन्।

तैपनि मूल्यको निरपेक्ष-अतीन्द्रिय–अव्याख्येय मान्यताको खण्डन, मूल्यन–प्रक्रियाका रूपमा मूल्यको मनोवैज्ञानिक व्याख्या, संप्रेषणक्रियामा आत्मवादी वा अनुभवातिक्रमणवादी धारणाको अस्वीकार, साहित्य वा कला सत्योद्घाट। हो भन्ने धारणाको निराकरण, भाषाका वैज्ञानिक–संवेगात्मक द्विविध प्रयोगको प्रतिपादन आदिबाट रिचर्डस् वैज्ञानिकतावादी हुन् कि पनि पर्याप्त अनुभव हुन्छ। तर सम्पूर्ण लेखाजोखा गरेर हेर्दा चाहिं समालोचनामा वैज्ञानिक-पद्धति सीमित रूपमा अँगाले पनि रिचर्डस्का समालोचनात्मकतामा विभिन्न विचारक र दार्शनिकहरूको प्रभाव पनि पर्याप्त छ। अपेक्षाकृत वैज्ञानिक पद्धतिद्वारा कलाको विज्ञान–मूल्यभन्दाभिन्न मूल्य स्थापित गर्नु नै समालोचक रिचर्डस्को योगदान हो तर उनी पूरापूर वा एकोहोरा वैज्ञानिकतावादी चाहिं ठहर्दैनन्। निष्कर्ष के होभने रिचर्डस्को पद्धति र मार्ग वैज्ञानिक भए पनि प्राप्ति–उपलब्धिचाहिं 'विज्ञान मात्रैबाट जीवनको सम्पूर्ण अपेक्षा पूर्ण हुन सक्तैन र कलाको रागात्मकता पनि जीवनका निम्ति बहुमूल्य छ' भन्ने देखाउनु हो।

९. रिचर्डस्को स्थापना: पूर्वीय रसबादसँग तुलना

पूर्वीय रसवाद र रिचर्डस्का समालोचना–सिद्धान्तमा आंशिक निकटता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखापर्छ । रागपरक वा भावपरक समालोचना-सिद्धान्तका रूपमा पनि यी दुवै सिद्धान्त संन्निकट छन् र दुवैमा मानसिकताको प्रचुर भूमिका छ । रसको अभिव्यक्तिवादी (अभिनव गुप्तद्वारा प्रस्तुत) व्याख्याले रसको सत्ता सहृदय भावक (पाठक/दर्शक/श्रोता) मा स्वीकार्छभने रिचर्डस् पनि पाठककै मनमा काव्यानुभूतिको मूल्य देख्छन् । यसरी दुवै सिद्धान्त रूपवादी सौन्दर्यभन्दा मनोवादी वा प्रत्ययवादी सौन्दर्यको समर्थन गर्छन् । रससिद्धान्तले भावलाई प्रधानता दिन्छभने रिचर्डस् पनि आवेग-संवेग र अभिवृत्तिकै स्वीकार गर्छन् । रससिद्धान्त आधुनिक मनोविज्ञानको उपज नभए पनि मनको पर्याप्त जानकारीमा आधारित छ अनि रसनिष्पत्तिको सूत्र अन्तर्गत स्थायी भाव, संचारी भाव र अनुभावको प्रतिपादन यसैको परिणाम हो । पूर्वीय रसवादको स्थायी भाव म्याकडुगलका सहज-प्रवृत्तिहरूको निकट छ । रिचर्डस्को समालोचना-आधार आवेग हो र यसभित्र संवेग, सहजप्रवृत्ति र अभिवृत्ति पर्दछन् । रिचर्डस् उद्दीपन-अनुक्रियासूत्र स्वीकार्छन् । रसवादमा पनि विभाव अन्तर्गत आलंवन र उद्दीपन देखापर्छन् । रसवाद प्रत्येक व्यक्तिमा वासनारूपमा स्थायी भावको अवस्थिति मान्दछभने रिचर्डस् पनि प्रत्येक व्यक्तिमा आदिम आवेगको अवस्थिति मान्दै संप्रेषण-क्षमता यिनैको उपयोगमा देख्छन् । 'कलाकारको सामान्यता' देखाउँदै रिचर्डस् अनेकौं आवेग सामान्य रूपमा सबै व्यक्तिमा स्वीकार गर्छन् । रसवाद र रिचर्डस्का मान्यतामा यसरी आ-आफ्ना समयका मानसिक जानकारीको उपयोगका साथै तिनका मनोवैज्ञानिक किसिमको सामग्री र स्थितिको पनि प्रशस्त निकटता पाइन्छ ।

रसवाद विभाव, अनुभाव र सञ्चारीका बीचमा व्यवस्था मान्दछ अनि रसविरोध र विरोध-परिहारको सन्दर्भले पनि विरोध र सामञ्जस्यको मनोवैज्ञानिकता अँगाल्छ । रिचर्डस् अनि आवेगको सामञ्जस्यपूर्ण सन्तुलनमा विश्वास गर्दछन् । रसवाद हृदयको एग्राग्रता, विश्रान्ति र निर्वैयक्तिकता प्रस्तुत गर्छभने रिचर्डस् आवेगको सन्तुलित विरामावस्था चाहन्छन् । रसप्रक्रिया अन्तर्गत साधारणीकरण अपेक्षित छभने सफल संप्रेषणका निम्ति रिचर्डस् पनि कलाकारका सामान्यता र अतीत अनुभूतिका प्राप्यतालाई आधार बनाउँछन् ।

रसवाद र रिचर्डस्-मान्यतामा साम्यभन्दा वैषम्य ज्यादा छ शम्भुदत्त शर्माका दृष्टिमा । रसवाद अन्तर्गत रसानुभूति लोकोत्तर चमत्कार

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानिन्छभने रिचर्डस्को काव्यानुभूति लौकिक या जीवनकै अनुभूतिकै सजातीयतामा विश्वस्त देखापर्छ। रससिद्धान्तमा मानसिक सामञ्जस्य साध्य हो, अपूर्व-विलक्षण आनन्द नै साध्य वा उपलब्धि हो। तर रिचर्डस् आनन्दवादलाई साध्य नमान्दै प्रयोजन परक र उपयोगितावादी मूल्य अँगाल्दै मानसिक सामञ्जस्यलाई नै प्राप्ति या साध्य ठान्छन्। साथै रस आत्मवादमा विश्वास गर्छ, रसानुभूति आत्म-विस्तारको प्रक्रिया हो तर रिचर्डस् आत्मवादी छैनन्। कलावाद जस्तै रसवाद पनि विशिष्ट सौन्दर्यानुभूति मान्छभने रिचर्डस् विलक्षण सौन्दर्यवाद वा कलावादको खन्डन गर्छन्।

अवश्यै देश, काल र पृष्ठभूमि तथा मानसिक जानकारीका टडकारा अन्तरले गर्दा रसवाद र रिचर्डस्का मान्यतामा भन्दा वैषम्य बढी छन् अनि रिचर्डस्को सिद्धान्तका सापेक्षतामा रसवादका प्रक्रिया र शब्दावली अनि दार्शनिकता पनि बेग्लै छन्, तैपनि रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक समालोचना-सिद्धान्त र रसवादका मनोवैज्ञानिक दृष्टिमा जुन हदसम्म सामीप्य देखिन्छ, त्यत्ति नै पनि पर्याप्त रोचक अनुभव हुन्छ।

१०. रिचर्डस्को प्रभाव र योगदान

मनोविज्ञान मात्र होइन; अर्थविज्ञान (शब्दार्थतत्त्व), दर्शन, सौन्दर्य शास्त्र र समालोचना शास्त्रका साथै कतिपय सामाजिक विज्ञानको पनि व्यापक अध्ययन गरेर रिचर्डस्ले आफ्नो समालोचना सिद्धान्त बसालेका छन् र प्रासङ्गिक खण्डन-मण्डन गरेका छन्। विद्वत्ता, तर्कशीलता, सूक्ष्म विश्लेषणात्मकता र स्पष्ट प्रतिपादनले गर्दा उनको समालोचना-सिद्धान्त प्रखर-प्रबल हुन गएको छ। समालोचनाका सबैजसो मूलभूत प्रश्न उठाउँदै व्यवस्थित, सङ्गतिपूर्ण र पारस्परिक विरोधशून्य साहित्य-विवेचना प्रणाली उनले अँगालेका छन्। पाश्चात्य समालोचना सिद्धान्तका लगभग २५ शताब्दीका उत्तेजक इतिहासमा उनको स्थान अरिस्टोटल कलरिज र क्रोचे जस्तै प्रखर--मौलिक साहित्यिक विचारकका अग्रपङ्क्तिमा रहेको छ। रिचर्डस्का कतिपय स्थापना मौलिक--सशक्त भए पनि उनीमाथि आफ्ना पूर्ववर्तीहरूको प्रभाव पनि पर्याप्त परेको छ। अरिस्टोटल, लन्जाइनस, कलरिज र म्याथ्यू आर्नोल्ड जस्ता काव्यशास्त्रीहरूका साथै बेन्थम र मिल जस्ता उपयोगीतावादी विचारक र अर्थशास्त्रीहरूको अनि विशप टेलर जस्ता व्यवस्थावादी आचारशास्त्रीको प्रभाव पनि उनमा देखिन्छ। व्यवहारवादी, प्रयोजनवादी, विश्लेषणवादी र पूर्णाकृतिवादी मनोवैज्ञानिकहरूप्रति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्ड्स् अत्यन्त ऋणी छन् । साथै अन्तर्निवेशी र अपवर्जी काव्य--वर्गीकरणका निम्ति उनी सौन्दर्यशास्त्री जर्ज साण्टियानाप्रति कृतज्ञ रहेका छन् ।

रिचर्डस्का समालोचना-सिद्धान्तमा दुर्बलता पनि कहीं--कहीं छन् । त्यसको चर्चा गरिसकिएको छ । तैपनि रिचर्डस्का विश्लेणशक्ति र तार्किक प्रतिपादन अत्यन्त बेजोड छन् । समालोचना--सिद्धान्तलाई पर्याप्त मनोवैज्ञानिकता र प्रशस्त वैज्ञानिकता दिनु उनको विशिष्ट पुरुषार्थ हो ।

रिचर्डस 'प्रयोगात्मक समालोचना' का दृष्टिले पनि सशक्त र प्रभावशाली रहेका छन् । रिचर्डस्का मूल्य र संप्रेषण सिद्धान्तका साथै प्रयोगात्मक समालोचनाले उत्तरवर्ती बेलाइती-अमेरिकी समालोचनामा असामान्य प्रभाव पारेको छ । आंशिक रूपमा रिचर्डस्सँग असहमत भएर पनि उनका व्यापक प्रभावबाट कुनै पनि उनको समकालीन वा उत्तरवर्ती प्रखर समालोचक बच्न सकेको छैन ।

पश्चिमी यूरोप र अमेरिकामा बीसौं शताब्दीका पूर्वार्धमा लहराउँदो समाजशास्त्री, ऐतिहासिक, लेखक-मनोविश्लेषणवादी, जीवन-चरित्रात्मक र कलावादी आलोचनाको समकालीन प्रबल प्रवाहलाई रिचर्डस् पहाड झैं उभिएर छेकिदिन्छन् । यतिखेर कलाकृतिको विश्लेषणात्मक अध्ययनको नयाँ परम्परा रिचर्डस्बाट विशेष रूपमा थालिन्छ । समकालीन समालोचक टी० एस० इलियटमा पनि रिचर्डस्को प्रभाव देखिन्छ, इम्पसन र लिविस जस्ता उत्तरवर्त्ती अङ्ग्रेजी समालोचकमा मात्र होइन अरु समालोचनाका क्षेत्रमा स्रष्टा-मनोविज्ञानको अध्ययन गर्न चाहने फ्रायडवादी परम्पराका सट्टा पाठक--मनोविज्ञान तर्फ कुकाउका अभिवृद्धिमा रिचर्डस्को योगदान विशेष उल्लेख्य छ । त्यसैले पाश्चात्य समालोचना--सिद्धान्तका इतिहासकार क्लिन्थ ब्रूक्स भन्छन्— "मनोविज्ञानशास्त्रको मूल्यवान् प्रभाव फ्रायडभन्दा रिचर्डस्बाट समालोचनामा ज्यादा परेको छ । साथै रेने वेलेक, आष्टिन वारेन, जान क्रो रान्सोम जस्ता 'नव समालोचना' का अमेरिकी विद्वान्हरूमा रिचर्डस्को प्रचुर प्रभाव परेको पाइन्छ ।"

रिचर्डस्को समालोचनाको मूलमूत सीमा मनोविज्ञानको सीमा हो । प्रायशः समाजशास्त्रीय दृष्टिकोणको उपेक्षा गर्दै रिचर्डस् व्यक्ति मनोविज्ञानकै प्रभावमा देखापर्छन् । मार्क्सवादी समालोचक कडवेलले रिचर्डस्का आधारभूत मान्यतामा रहेका असङ्गतिलाई समाजशास्त्रीय--मार्क्सवादी व्याख्याअ-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नुसार देखाएका पनि छन् । कतिपय अमेरिकी समालोचक (रान्सोम र प्वोर्स विण्टर्स) ले पनि रिचर्डस्‌का गल्ती खोतलेका छन् । यति हुँदा हुँदै पनि जसरी रिचर्डस्‌ले आफ्ना पूर्ववर्तीहरूको निर्मम खण्डन गरेका छन्, त्यस्तै साङ्गोपाङ्ग खण्डनको नियति भने रिचर्डस्‌ले भोग्न परेको छैन । विगत तीन--चार दशकमा रिचर्डस् विश्वव्यापी महत्त्वका सैद्धान्तिक समालोचकका रूपमा प्रतिष्ठित हुँदै गइरहेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ग) रिचर्डस्‌का मूल्य सिद्धान्त

१. मनोवैज्ञानिकता

रिचर्डस्‌को समालोचना-पद्धतिको प्रमुख उपलब्धि र आधारभूत मान्यता हो मूल्य-सिद्धान्त । प्रथमतः मूल्य भन्ने कुरा नीतिशास्त्रीय र आचारशास्त्रीय मान्यता रहेको हो र अर्थशास्त्रका क्षेत्रमा पनि मूल्यको चल्ती छ अनि नीतिशास्त्रीय र आचारशास्त्रीय मूल्य बढी आन्तरिक भए अर्थशास्त्रीय मूल्य बढी वस्तुगत समेत छ, तर रिचर्डस्‌को मूल्य-धारणा नीति-शास्त्रीय र आचारशास्त्रीय मात्र होइन, बरु मनोवैज्ञानिक नै देखिन्छ । नैतिक वा आचारशास्त्रीय शिवत्व उपयोगिता पनि मानसिकताका निम्ति इप्सित, वाञ्छनीय वा काम्यका रूपमा रिचर्डस्‌द्वारा स्वीकृत छ। उनका दृष्टिमा एषणा वा आवेगलाई सन्तुष्टि दिन सक्नु नै मूल्य हुनु हो । अर्थात् हाम्रा मानसिक प्रक्रियामा एषणा वा आवेगहरू सङ्घर्षशील हुन्छन्‌भने साम-ञ्जस्य र सन्तुलन प्राप्य वा वाञ्छनीय मनःस्थिति बन्दछ र सङ्घर्षरत आवेग वा एषणालाई एक सन्तुष्टि दिन सक्नु नै मूल्य हो । रिचर्डस्‌का दृष्टिमा जसले समान वा महत्त्वपूर्ण एषणा चाहना वा आवेगलाई बाधित नगरी कुनै एषणालाई सन्तुष्टि प्रदान गर्छ, त्यो मूल्यवान् हुन्छ । यही हो उनको मूलतः मनोवैज्ञानिक मूल्य-दृष्टि । एक प्रकारले यो मूल्य-सिद्धान्त आदर्शवादी देखापर्छ र उपयोगितावादी तथा आचारशास्त्रीय पनि प्रतीत हुन्छ तापनि एषणा वा आवेगका सामञ्जस्य र सन्तुष्टिका मनोविज्ञानात्मक सन्दर्भमै मूल्य प्रतिफलित हुने हुँदा 'मूल्य' को मूलस्वरूप मनोवैज्ञानिक नै रहन जान्छ । यसरी मानसिकतामै आदर्शात्मकता र उपयोगितालाई अन्तर्भाव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गरेर रिचर्डस्ले कोरा नीतिवान, आदर्शवाद र उपयोगितावादको खण्डनका साथै विशुद्ध, स्वतन्त्र, विशिष्ट र विलक्षण ठान्नुपर्ने मानसिक अनुभूतिको निषेध पनि कला-मूल्यमा सफलतासाथ एकैसाथ गर्न सकेका छन्। त्यसैले उनी कलावादी ब्राडले र नीतिवादी कार्लाइल आदिका सम्प्रदायबाट फुत्किँदै स्वीकार्य र विश्वसनीय तथा उपयोगी र सार्थक त्यो मूल्य-सिद्धान्त प्राप्त गर्दछन् जसलाई मूलतः मनोवैज्ञानिक भन्न सकिन्छ।

रिचर्डस्ले एषणा वा आवेगको सापेक्ष महत्त्व मानेका छन् अथवा एषणाको सापेक्ष महत्ता स्वीकारेका छन् भन्ने कुरा स्पष्टै छ। तैपनि आवेगको प्राथमिकताको सूची चाहिँ उनी निर्धारित गर्दैनन्। उनका मान्यतामा प्रत्येक मान्छेको आवेग-पुञ्ज सधैं स्थिर र एकरूप देखापर्दैन। आवेगको सापेक्ष महत्त्व कसरी देखापर्छ त? कुनै आवेग कुण्ठित-बाधित हुँदा त्यस व्यक्तिका क्रियामा अन्य आवेगद्वारा उपस्थापित बाधाबाटै पहिलो आवेगको महत्त्वको निर्णय हुन्छ भनी रिचर्डस् भन्दछन्।

मान्छेको यस मूल्यन-क्रियाको निर्णायक तत्त्व के हो त? रिचर्डस् भन्न चाहन्छन्– 'बुद्धिमत्ता' अर्थात् उनी मानवीय बुद्धिमा विश्वास गर्छन्। ज्यादाभन्दा ज्यादा एषणा वा आवेगको ज्यादाभन्दा ज्यादा सन्तुष्टि नै मानवीय बुद्धिको अपेक्षा हो जसका निम्ति मनका आवेग वा एषणाका माझ सामञ्जस्य आवश्यक हुन्छ र क्रमनिर्धारण आवश्यक पर्छ। त्यसैले मान्छेका जीवनमा जीवनभर आवेगको समायोजन र सङ्घटनको प्रक्रिया चलिरहन्छ, कहिल्यै पनि परिपूर्ण हुँदैन। यसो भन्नुको अर्थ हो आवेग–प्रणाली वा मनोव्यवस्था कहिल्यै परिपूर्ण हुँदैन, बरु उत्तरोत्तर अनवरुद्ध, विकासशील र गतिशील रहन्छ।

व्यक्तिपिच्छे बेग्ला–बेग्लै मनोव्यवस्था हुन सक्छ र एउटै व्यक्तिका जिन्दगीमा पनि विभिन्न अवसरमा मनोव्यवस्थाको स्वरूप विभिन्न हुन सक्छ; अरु परिस्थिति र सन्दर्भको निरन्तर संभाव्य परिवर्तनले पनि मनोव्यवस्थामा प्रभाव पार्दै नयाँ सामञ्जस्य-सन्तुलनका लागि हामीलाई प्रेरित गरिरहन्छ। हो, हामी उही मनोव्यवस्थामा परिवर्तित परिस्थितिमा पनि टाँसिइरहन सक्छौं, तर यसबाट जीवन कष्टकर हुन जान्छ अनि परिस्थितिअनुसार मनोव्यवस्थाको समायोजन गर्दै गएमा चाहिँ कष्ट कम हुन्छ। भनाइको अभिप्राय हो मूल्य वा नैतिकता पनि विकासशील-गतिशील हुनुपर्छ। यो 'हुनुपर्छ' वा आदर्शात्मकता पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानसिक अपेक्षा नै हो, बाहिरबाट थोपरिएको नीतिवाद होइन। त्यसैले रिचर्डस् के भन्न चाहन्छन् भने मानवीय सम्भावनाको कमभन्दा कम व्यर्थता र बिफलता जहाँ हुन्छ, त्यही मनोव्यवस्था काम्य र आदर्श मनोव्यवस्था हो। 'कमभन्दा कम व्यर्थता र विफलता'को यो निर्णय-निर्धारण कसरी हुन्छ ? रिचर्डस्का भनाइमा यो कार्य बुद्धिमत्ताकै आधारमा हुन्छ। यसरी रिचर्डस् मूलतः व्यक्ति–मनोविज्ञानकै सन्दर्भमा मूल्य–सिद्धान्त स्थापित गर्छन्। उनका विचारमा व्यक्तिगत नैतिकताले नै सामूहिक-सामाजिक नैतिकताको रूप ग्रहण गर्छ। यही बुद्धिवादी वा मनोवादी नैतिकता नै रिचर्डस्को जीवन–मूल्यसम्बन्धी विचार हो।

२. मूल्य सिद्धान्तका अन्य विशेषता

२.१ प्रकृतवाद र उपयोगितावादको मिश्रण

रिचर्डस्को मूल्य–सिद्धान्तलाई यसका हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झा प्रकृतवाद र उपयोगितावादको मिश्रण ठान्दछन्। रिचर्डस्का मूल्य–व्याख्या मानसिकतामा 'के हुन्छ ?' को आधारमा गरिएको छ, यसलाई प्रकृतवाद भन्न सकिन्छ। 'के हुनुपर्छ ?' भन्ने नैतिक आदर्श उपयोगितावाद हो तर यसलाई रिचर्डस्का मूल्य–व्याख्यामा मनोव्यवस्थामा 'के काम्य वा अभीप्सित छ' भन्ने रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। ज्यादाजसो केमराको दृष्टि वा फोटोग्राफी झैं मनमा के हुन्छ ?' का अवेक्षणका आधारमा मूल्य–विवेचना गरिएकाले र आंशिक रूपमा यस प्रकृतवादमै शिवत्व वा उपयोगिताको समावेश मानसिक काम्यता वा वाच्छनीयताका रूपमा भएकाले उपर्युक्त प्रकृतवाद र उपयोगितावादको मिश्रण देखापर्छ।

रिचर्डस् असल वा खराबतिरको अतिवादी मनोव्यवस्थालाई आदर्श स्वीकार्दैनन्। आदिम मानव पशु महात्माका रूपमा पनि परिणत हुन सक्छ भन्ठान्ने रिचर्डस् सहज प्रवृत्तिकै उपासक पनि देखापर्दैनन्। उनी सूक्ष्म बुद्धिवादी ढङ्गले मानवीय मनोव्यवस्थाका परिष्कारमा विश्वास गर्छन् र यो विश्वास उच्चतर मानसिक सङ्गठनका रूपमा व्यक्तिएको छ। यस बुद्धिमत्ताले वा आदर्शात्मक मनोवैज्ञानिकताले गर्दा रिचर्डस्को मूल्य–सिद्धान्तलाई विशुद्ध प्रकृतवादी रहन दिंदैन अर्थात् उनी पूरै सहज प्रवृत्तिवादी हुँदैनन्। रिचर्डस् यसरी मान्छेका सहज पाशविक प्रवृत्तिमा आधारित खराबतिरको अतिवादी मनोव्यवस्थाका विरुद्ध देखा पर्छन्। त्यस्तै रिचर्डस् शुद्धिवादी र असहज मानसिक दमनमा आधारित कट्टरपन्थी नैतिकताका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपासक पनि देखा पर्दैनन् र असलतिरको अतिवादी मनोव्यवस्था पनि पूरापूर चाहिँ स्वीकार्दैनन् ।

२.२ भौतिक मनोवादको प्रभाव

रिचर्डस् अवश्यै आदर्शवादी छन् तर उनको आदर्शवाद वा नैतिकता पूर्णतः मानवीय, भौतिक वा मनोवैज्ञानिक छ । हृदयस्थ कुनै देवताका पनि परिप्रेक्ष्यमा वा आध्यात्मिक–पारलौकिक सन्दर्भमा कुनै नीतिवाद वा आदर्शको ग्रहण नगर्ने रिचर्डस् पूर्णतः भौतिक–मनोवादी देखापर्छन् । समाजशास्त्री अगस्तस कोम्तेको वैज्ञानिक भाववाद वैज्ञानिक जीवनदृष्टिका विस्तारमा क्रियाशील छभने रिचर्डस् पनि वैज्ञानिक नैतिकतामा विश्वास गर्दै आध्यात्मिक आदर्शवादको प्रक्रिया नमानेर पनि पाशविक प्रवृत्तिका सहजताबाट परिष्कारतिर मानवीय प्रवृत्तिलाई लैजान चाहन्छन् । यस दृष्टिले उनमा कोम्तेको वैज्ञानिक भाववाद (पोजिटिभिज्म) को प्रभाव पर्याप्त छ तापनि उनी पूरै विज्ञानसंमत अववादी वा वैज्ञानिकतावादी चाहिँ होइनन् । विज्ञानकै विवेकमय सत्यका पूजाबाटै उच्चतर जीवन-सङ्गठनको आधारको प्राप्ति सम्भव ठान्नु कोम्तेको भाववाद होभने रिचर्डस् यस उच्चतर मानसिक सङ्गठनलाई वैज्ञानिक भाववादका विवेकभन्दा मामवीय स्वभाव र बुद्धिमत्ताका आधारमा ग्रहण गर्छन् । त्यसैले रिचर्डस् स्वभाववादी देखापर्छन् । उनका मूल्य–सिद्धान्तमा मानवीय मनोव्यवस्थाका सहजता र काम्यता एकसाथ रही 'स्वभाव'का आधारमा समन्वित हुन जान्छन् । त्यसैले रिचर्डस् आचारशास्त्रका नीति–नियमलाई काम चलाउपनका योजना अनि नैतिकतालाई बुद्धिमत्ता मात्र ठान्दछन् । रिचर्डस्का दृष्टिमा जब पुराना नीतिनियम असुविधाजनक हुन्छन्, परिवर्तनको आवश्यकता पर्छ; किनभने परिस्थितिको परिवर्तनसँगै नबदलिएमा समाज र व्यक्तिको मनोव्यवस्थाले कष्ट उठाउनुपर्छ । व्यक्ति वा समाजको यस्तै परिस्थिति–परिवर्तनजन्य नयाँ मनसङ्गठनलाई रिचर्डस् बुद्धिवाद वा स्वभाववादका आधारमा नैतिकता स्वीकार्छन् । हामी बढीभन्दा बढी आवेग वा एषणाको बढीभन्दा बढी सन्तुष्टि चाहन्छौं, यही रिचर्डस्को बुद्धिमत्ता वा 'स्वभाव' हो त्यसैले उनी रहस्यवादका तुलनामा वैज्ञानिक भाववादतिर झुके पनि मूलतः भौतिक मनोवादी रहेका छन् ।

२.३ बेन्थम र मिलको प्रभाव

रिचर्डस्को यस उपयोगितवादी दृष्टिकोणमाथि बेन्थम र मिल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जस्ता विचारकहरूको विशेष प्रभाव परेको छ । प्रभावशाली आचारशास्त्री वा नीतिशास्त्री बेन्थमले व्यक्ति र समाजका नैतिकताका सम्बन्धमा जुन तीन सूत्र प्रस्तुत गरेका छन्, रिचर्डस् त्यसलाई आफ्ना 'साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त' मा पूर्णतः स्वीकार्छन् । उनले खालि मनोवैज्ञानिक सन्दर्भअनुसार बेन्थमको सुखको सट्टा 'आवेगको सन्तुष्टि' अनि बेन्थमको अधिकतम व्यक्तिको अधिकतम सुखको सट्टा अधिकतम 'आवेगको सन्तुष्टि' का रूपमा बेन्थमका सूत्रमा सामान्य शब्दपरिवर्तन गरी आफ्नो मूल्यसिद्धान्तको स्थापना गरेका छन् । प्रसिद्ध अर्थशास्त्री मिल पनि सङ्कीर्ण स्वार्थ वा निम्नस्तरीय सुखभन्दा सत्य-निष्ठा जस्ता मूल्यवान् अनुभूतिलाई उपयोगी ठान्दछ र रिचर्डस्को उपयोगितावाद पनि आवेगको सापेक्ष महत्त्वपूर्णतालाई अँगाल्छ ।

२.४ मध्यममार्ग

रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक नैतिकता वा मूल्य मध्यममार्गी देखापर्छ । मानसिक सङ्गठन र सामञ्जस्यको अपेक्षा राख्ने रिचर्डस् समन्वय र सम्झौतामा जोड दिँदै असल र खराबको अतिवाद त्याग्दछन् । उनका दृष्टिमा भ्रष्टाचारीहरू अन्तस्करणका शिकार हुन्छन् र कट्टर विशुद्धिवादीहरू पनि अन्तस्करणका अस्वस्थ नै हुन्छन् असल वा खराब दुवैतिरको अतिवादले मानसिक सामञ्जस्य र सन्तुलनभन्दा एक वा अर्को एङ्कागिता नै अँगाल्न पुग्छ र जीवनका अधिकतर आवेगको दमन गर्दछ ।

मानवीय सम्भावनाको कमभन्दा कम व्यर्थता अँगाल्ने मानसिक सामञ्जस्यवादी रिचर्डस्का प्राप्तिका साथै सीमा पनि छन् । महात्मा वा दुराचारी दुवैको अतिवाद मानसिक सामञ्जस्य, सङ्गठितता र सन्तुलितता भन्दा परेको कुरा हो र रिचर्डस्को मध्यमपन्थी नैतिकताका निम्ति प्रतिकूल ठहरेको छ । रिचर्डस्का साहित्य सिद्धान्तका हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झा के अनुभव गर्दछन् भने असाधारण व्यक्तिहरूका असाधारण जीवनमा जुन अतिवादी मूल्य हुन्छ रिचर्डसको मूल्यवादले त्यसको अपेक्षित सम्मान गर्न सक्तैन । यो रिचर्डस्को मूल्यवादको एक प्रकारको सीमा हो । जे होस् उनका मनोवैज्ञानिक मूल्य सिद्धान्तमा असल वा खराबको अतिवाद भन्दा मध्यम मार्ग आदर्श प्रबल छ ।

२.५ व्यक्ति–मनोवादको प्रबलता

रिचर्डस्को मूल्य–सिद्धान्त गतिशील तथा सापेक्षतावादी छ र सर्वोत्तम मनोव्यवस्थाको कुनै स्थिर– एकरूप निर्देशन उनी गर्न चाहँदैनन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यक्ति र समाजका निम्ति देश, काल र वैयक्तिकताअनुसार नवीन–नवीन मानसिक वा मूल्य आवश्यक हुन्छन् भन्ठान्ने रिचर्डस् गतिशील–सापेक्ष मूल्य वा नैतिकता पक्षपाती देखापर्छन् । यही गतिशीलतावादले गर्दा रिच-र्डस् आचारशास्त्र वा नीतिशास्त्रको विरोध गर्दछन् । किनभने आचारशास्त्र जड–रूढ नैतिकताको आह्वान गर्छ । यी स्थूल र सामान्य नीतिवादका जडता–रूढताले व्यक्ति–मनका र सामाजिक–मनका नव–नव अपेक्षामाथि कुठाराघात हुन जान्छ भन्ने रिचर्डस्को राय छ । अतीतकै आचारसूत्रमा सन्तुष्ट रहने नीतिवादलाई उनी चट्टान ठान्दछन्, उनी बहँदो नैतिकताको अपेक्षा राख्तछन् । तर यो नैतिक मानसिक रूपमा वाञ्छनीय हुनाले मनोवैज्ञानिक नै रहन्छ ।

रिचर्डस्को मूल्य सिद्धान्त व्यक्तिवादी छ वा व्यक्ति–मनोविज्ञानमा आधारित छ । उनी वैयक्तिक नैतिकतालाई नै सामाजिक नैतिकताका रूपमा परिणत गरेर देखाउँछन् । अरु उनको गुनासो के छ भने वैयक्तिक नैतिकता-मा जुन गतिशीलता हुन्छ, त्यो सामाजिक नैतिकतामा हुँदैन । व्यक्ति र समाजका द्वन्द्वका सम्बन्धमा रिचर्डस् सापेक्षिक श्रेष्ठताका आधारमा अर्थात् जुनचाहिं उच्चतम सन्तुष्टि र उपयोगिताका निम्ति ग्राह्यछ, त्यस सन्दर्भमा निर्णय दिन चाहन्छन् । समाजको नैतिकताले व्यावहारिक एकरूप-ताको दावा गर्छ भने व्यक्तिको नैतिकता चाहिं पीडा नसहने आकाङ्क्षा गर्दछ । रिचर्डस्को विशेष झुकाउ व्यक्ति–नैतिकतातिरै छ, यदि त्यस व्यक्तिको मनोव्यवस्था उत्कृष्टतर छ भने । तर कडवेल प्रभृत्ति मार्क्सवादीहरू र अन्य विद्वान्हरूले पनि रिचर्डस्को व्यक्तिवादिताको विरोध गर्दै उनका दुर्बलता र सीमा औंल्याएका छन् । वास्तवमा मूल्य व्यक्ति मनभन्दा सामाजिक सन्दर्भ बाट बढी निर्धारित हुन्छ । नैतिकनियम आर्थिक हित वा वर्गस्वार्थसंगै पर्याप्त सम्बद्ध हुन्छ, अथवा पूर्णतः संबद्ध हुन्छ । त्यसैले सामाजिक मूल्यमा विश्वास गर्ने समाज शास्त्रीय दृष्टिकोणभन्दा मनोवैज्ञानिक दृष्टिले मूल्यको विवेचना गर्ने रिचर्डस्को सीमा पर्याप्त देखा पर्छ भन्ने राय प्रकट गर्दै रिचर्डस्संग असहमति जनाइएको पनि पाइन्छ ।

रिचर्डस् जुन मनोव्यवस्था, सामाञ्जस्य र अधिकतम सन्तुष्टिका मनोवैज्ञानिक धारणा राख्छन्, सामाजिक अर्थतन्त्र र संस्कृति तथा नैतिकताका न्यायपूर्णताविना त्यो सम्भव देखिन्न । जबसम्म समाज–व्यवस्थामा वैषम्य, असामञ्जस्य र असन्तुलन अनि व्यर्थता-बाधा रहन्छन्, आन्तरिक सन्तुलन–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामञ्जस्य प्राप्त गर्नु कठिन छ। यस सन्दर्भमा रिचार्डस्का सिद्धान्तका व्याख्याता शम्भुदत्त झा के ठान्दछन्भने प्रत्ययवादी (अन्तर्मुखी) दृष्टिकोणले गर्दा रिचर्डस् जीवनपरक भएर पनि समाजपरक हुन नसक्नाले उनको समालोचना-सिद्धान्त केवल मनःस्थितिपरक बन्न गयो।

२.६ निष्कर्ष:

मार्क्सवादी कडवेलको रिचर्ड्स् उपरको आक्रमण पर्याप्त प्रभावशाली छ। कलावादको खण्डन गर्दा कलाबाहिर जीवन-सन्दर्भमा समालोचकलाई निम्त्याउने रिचर्डस्ले जीवन-सन्दर्भ भनेको समाज र यसको व्यवस्था हो भन्ने अङ्गीकार गर्न नसक्नु विडम्बना नै प्रतीत हुन्छ भनी कडवेलले विचार व्यक्त गरेका छन्।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने रिचार्डस्को मनोवैज्ञानिक मूल्य सिद्धान्त सापेक्षतावादी, गतिशीलतावादी, मध्यममार्गी, भौतिक मनोवादी र व्यक्तिमनोवादी पनि छ। यो सिद्धान्त सहजतावादविरोधी भएर पनि स्वभाववादी छ अनि प्रकृतवादी हुँदा हुँदै पनि आदर्शवादी र उपयोगितावादी समेत छ।

३. मूल्य सिद्धान्त: कलाको मूल्यको खोज

हाम्रा मनका अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकतम एषणाले सन्तुष्टि प्राप्त गर्नु नै रिचर्डस्का दृष्टिमा मूल्य हो भन्ने कुरा स्पष्ट्याई सकिएको छ। रिचर्डस्को मूल्य–सिद्धान्त मूल्यसम्बन्धी त्यसै स्थापनामा आधारित छ।

मूल्य–सिद्धान्तलाई रिचर्डस्ले समालोचना भनेको के हो भन्ने प्रश्न गर्दै कोट्याएका छन् र समालोचनाको कार्यक्षेत्र कलाकै मूल्याङ्कन भएकाले मूल्य - सिद्धान्तलाई कला स्वयम्को मूल्यान्वेषणका क्रममा स्थापित गरेका छन्।

त्यसो भए समालोचना भनेको के हो त? कला–कृतिहरूका बीच तुलना प्रतितुलना गरी त्यो कृतिभन्दा यो कृति मूल्यवान् छ भनी मूल्याङ्कन गर्नु नै रिचर्डस्का दृष्टिमा समालोचना हो। अझ एकाई कलाकृतिहरूकै मूल्यमा मात्र सीमित नरही कला स्वयम्कै मूल्य के हो भनी मूल्यान्वेषण गर्नु पनि समालोचनाको कार्य हो भनी रिचर्डस् स्पष्ट्याउन चाहन्छन्। त्यसैले समालोचनालाई चिनाउने र अझ कला स्वयम्कै मूल्यलाई निर्धारित गर्ने क्रममा रिचर्डस् मूल्यसिद्धान्त प्रस्तुत गर्दछन्। यस मूल्यसिद्धान्तका सन्दर्भमा मूल्य नै त्यो पूर्वाधार सिद्ध हुन्छ जसमा मूल्यसिद्धान्त आधारित छ। मूल्य के हो भन्ने बारेमा रिचर्डस्को मनोविज्ञानमूलक दृष्टिकोण प्रस्तुत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भइसकेको छ; मनका अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकतम एषणा, चाहना वा अनुभूतिको सन्तुष्टिको स्थिति नै मूल्य हो र जुन मानसिकता जति ज्यादा सन्तुलित र सङ्गठित छ अनि कमभन्दा कम एषणा वा अनुभूति मात्र जहाँ विफल परित्यक्त वा दमित हुन्छन् त्यही नै मानसिकता बढी मूल्यवान् ठहर्छ भनी रिचर्डस् ठान्दछन् । यही मूल्यमा आधारित मूल्यसिद्धान्तद्वारा नै कलाको मूल्यान्वेषण गर्दै कलाकृतिको मूल्यनिर्धारण वा समालोचना गर्न सकिने राय रिचर्डस् प्रकट गर्दछन् र उनको मूल्यसिद्धान्तको सारसंक्षेप यही हो ।

यसै सन्दर्भमा मूल्य–सिद्धान्तको विस्तृत चर्चा गर्न सकिन्छ । प्रथमतः समालोचना के हो भन्ने कुराबाटै चर्चा थाल्दै कलाको मूल्यतिर लम्किएर मूल्य–सिद्धान्तको विवरण दिनुपर्ने देखिन्छ ।

समालोचना के हो ? विभिन्न कलाकृतिका वीचको भिन्नता देखाउनु मूल्यांङ्कन गर्नु नै समालोचना हो । कलाकृति अनुभूतिहरूकै निर्माण भए-काले अनुभूतिका स्वभाव र प्रक्रिया तथा तिनको मूल्य नजानीकन समालो-नात्मक कार्य हुन सक्तैन अथवा कलाकृतिको उपर्युक्त भिन्नता र मूल्य औंल्याउन सकिन्न, त्यसैले समालोचना के हो भन्ने प्रश्न समालोचनाको कार्य-क्षेत्र कला के हो भन्ने प्रश्नसित जोडिन्छ । अरिष्टोटलदेखि वर्तमानसम्म कलाका सम्बन्धमा धेरै मान्यता, व्याख्या र परिभाषा देखा परे पनि र यी स्फुट टिप्पणी अनि विश्लेषण उपयोगी भए पनि कलासम्वन्धी मूलभूत प्रश्न क्रमबद्ध र व्यवस्थित ढंगले अनुच्चरित रहेको ठान्दै रिचर्डस् कलाको मूल्य के हो भन्ने मूलभूत प्रश्नको उत्तर दिन चाहन्छन् । हाम्रा सर्वोत्तम प्रतिभा वा व्यक्तित्वका तीव्रतम क्षणहरू किन कलाका उपासनामा खर्चिन्छन् ? मानव जीवनका प्रयासहरूका क्रममा कलाको के मूल्य छ ? तर एक्लै वा सामूहिक रूपमा पनि अरिस्टोटलदेखिका उनका पूर्ववर्ती पुराना नयाँ समलोचकहरूले मानव जीवनका वृहत्तर रूपरेखामा कलाको के मूल्य छ भन्ने केन्द्रीय प्रश्नको चित्तबुझ्दो ठोस समाधान नगरेको बरु कला यो हो र कलाको यो मूल्य छ भन्ने झलक वा आभास मात्र दिएका छन् भन्ने रिचर्डस्को भनाइ छ ? अवश्यै उनका पूर्ववर्ती समालोचक नीतिकार र सौन्दर्य शास्त्रीहरूले मानव जीवनका बृहत् रूपरेखामा कलाको खास मूल्य के हो भन्ने प्रश्नको उत्तर खोज्नु-पर्ने हो तर यिनीहरू कलाको मूल्यलाई भावुक रूपमा समात्ने चेष्टामा सीमित रहेको रिचार्डस् ठान्दछन् । तर यसरी कलाका बारेमा पोखिएका भावुक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उद्‌गार वा मोटामोटी धारणाबाट कलाको मूल्यसम्बन्धी सन्तोषजनक उत्तर प्राप्त नभएको उनी महसूस गर्दछन् । वस्तुतः रिचर्डस्‌को मूल्य सिद्धान्त यही प्रश्नको वैज्ञानिक उत्तर दिने प्रयत्नका रूपमा देखा पर्छ ।

४. कला मूल्यो प्रसङ्ग : अनूभूतिको तुलनीयताको प्रश्न

कलामूल्यकै खोजका क्रममा कला अनुभूतिहरूको अभिव्यक्ति भएकाले मूल्यवान् अनुभूतिहरूकै सापेक्षतामा कलाको मूल्य स्पष्टचाउन सकिन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । वास्तवमा समालोचना पनि भेद विधान (तुलना-प्रति तुलना) र मूल्य–निर्धारण भनेको अनुभूतिकै तुलना–प्रति-तुलना र मूल्याङ्कन हो । अनुभूतिकै मूल्य नै मूल्यसिद्धान्तको जग हो; कलाको मूल्य–आधार हो र त्यस मूल्यको अङ्कन नै समालोचनाको कार्य क्षेत्र पनि हो । परन्तु मनोवैज्ञानिक दृष्टिले अनुभूतिहरूका तुलनाको बारेमा सन्देह पनि प्रकट गरिएको देखदै मूल्य–सिद्धान्तका स्थापनाका पूर्वाचारका रूपमा प्रथमतः रिचर्डस् अनुभूतिहरूको तुलनीयताको पूर्व-स्थापना प्रस्तुत गर्दछन् ।

कुनै एकै वस्तुले उद्दीप्त उत्पन्न वा गर्ने मानसिक अनुक्रिया (प्रति-क्रिया) वा अनुभूतिमा पर्याप्त विविधता हुने हुनाले अनुभूतिको तुलनालाई सन्देहपूर्ण दृष्टिले हेर्ने प्रचलन पनि पाइन्छ । अवश्यै कुनै एउटै वस्तुले पनि एउटै व्यक्तिमा समेत मनः स्थितिका विविधताअनुसार विविध अनुक्रिया (अनुभूति) उत्पन्न गर्दछ अनि विविध व्यक्तिहरूमा त झन् विविध अनुक्रिया उमार्नु स्वाभाविक जस्तो देखिन्छ र कुनै कला–कृतिमा अनुभूतिको तुलनात्मक मूल्याङ्कन पनि ती अनुक्रिया विविधताबाट ग्रस्त हुने हुँदा अनुभूतिहरूको तुलनामूलक मूल्य-निर्धारण सन्देहपूर्ण ठहरिनु सामान्यतः स्वाभाविक देखिए पनि रिचर्डस् यस अन्तर्विरोधको समुचित व्याख्या गर्दै अनुभूतिको तुलनीयता स्थापित गर्दछन् । रिचर्डस् के ठान्दछन् भने एउटा साधारण रङ्गले एकै व्यक्तिको विभिन्न मनःस्थितिमा र विभिन्न व्यक्तिहरूमा बहुविध अनुक्रिया उत्पन्न गर्छ र त्यसैले अनुभूतिहरूको तुलनाका सम्बन्धमा सन्देह उठ्छ र मूल्य–सिद्धान्त यसको समाधानविना अगि बढ्न सक्दैन भन्ने कुरा सामान्यतः साँचो हो । त्यस्तै 'रात' शब्दले पनि जति व्यक्ति छन्, त्यतिकै विभिन्न विचार र संवेगहरू दिन्छ । अतएव अनुभूतिको तुलना सम्भव छ कि छैन भन्ने आशङ्का उठ्नु स्वाभाविक हुन सक्छ । तर त्यही शब्द वाक्यमा पर्नासाथ त्यसको विविधता सीमित हुन्छ, एक अनुच्छेद वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सन्दर्भ (प्यासेज) मा पर्नासाथ अरू सीमित हुन्छ र पूरै एक कवितामा पर्दा अरू सीमित बन्छ । रङ्गको बारेमा पनि त्यही कुरा भन्न सकिन्छ । अर्थात् प्रकरणले गर्दा कुनै कलाकृतिका अनुभूतिहरूले पाठक, दर्शक वा श्रोतामा पर्ने प्रभाव वा अनुक्रिया सीमित हुन जान्छ । त्यसैले रिचर्डस्का निष्कर्षमा कुनै उद्दीपनद्वारा व्यक्ति-व्यक्तिमा उत्पन्न हुन सक्ने अनुक्रियामा पर्याप्त सामीप्य रहन्छ र मूल्य–सिद्धान्त सम्भव हुन्छ अर्थात् कुनै कृति (रङ्ग वा शब्द आदि) ले खास प्रकरण अन्तर्गत उद्दीप्त गर्ने प्रभाव, अनुभूति वा अनुक्रिया विभिन्न व्यक्ति र मन:स्थितिमा पर्याप्त समान वा निकटतम हुने हुँदा अनुभूतिको तुलनीयता संभव हुनाले मूल्य निर्णय गर्न सकिन्छ ।

५. मूल्य व्याख्येय छ ?

मूल्य के हो ? अनुभूतिलाई असल–खराब, उपयोगी-अनुपयोगी वा मूल्यवान् र मूल्यविहीन भन्नु-ठान्नु सजिलै छ तर किन र कसरी यी कुराको निर्धारण गर्ने भन्ने प्रश्न चाहिं औधी जटिल छ । मूल्य वा असल–खराब छुट्ट्याउने विचारकहरूको इतिहास विविधतामय हुनाका साथै उन्मादक पनि छ । तैपनि 'मूल्य' को बारेमा सोच्ता आज मूलत: दुई प्रश्नहरूमा हामीले केन्द्रित हुनुपर्छ । पहिलो प्रश्न हो– मूल्यको मनोवैज्ञानिक व्याख्या सम्भव छैन र अमनोवैज्ञानिक रूपमै नैतिक तथा आचार शास्त्रीय दृष्टिले मूल्य–निर्णय आवश्यक छ कि ? दोस्रो प्रश्न हो– अथवा यी नैतिक तथा आचार शास्त्रीय आधार विना पनि मूल्यको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सम्भव छ कि ?

उपर्युक्त दुई प्रश्नमध्ये पहिलो प्रश्न नै वैध हो भन्ने स्वीकार्नासाथ असल उपयोगी वा मूल्यवान् भन्नाको मतलब कुनै आचारात्मक तथा नैतिक गुणद्वारा युक्त भन्ने बुझिन्छ र यसको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सम्भव हुँदैन । यस दृष्टिकोणअनुसार असल वा मूल्यवान् भन्ने कुरा तात्कालिक धारणामा आधारित हुन्छ र बहिर्मुखी व्याख्याका निम्ति कुनै अवकाश रहन्न । यसलाई परभौतिक वा अभौतिक व्याख्या भन्न सकिन्छ । यस परभौतिक व्याख्यामा कुनै सत्ता ऐन्द्रियिक र इन्द्रियातीतका रूपमा दुई भागमा विभक्त हुन जान्छ । ऐन्द्रियिक सत्ता इन्द्रियद्वारा पहिचान्न सकिन्छ; जस्तै रातो, चीसो, गोलो आदि । तर कुनै सत्ता चाहिँ मानस–प्रत्यक्ष मात्र अर्थात् इन्द्रियातीत हुन्छ । यिनै इन्द्रियातीत धारणाहरूमा 'असल' वा मूल्य भन्ने कुरा पनि पर्दछ । यो विचार-प्रणाली अत्यन्त सरल छ र यसैमा अभ्यस्त भएका व्यक्तिहरूका निम्ति विस्मयजनक पनि लाग्दैन । तर यसलाई युगौं–युगका हाम्रो अमूर्तताको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विलक्षण अवशेष नै भन्नुपर्छ । रिचर्डस् यस्ता व्यक्तिहरूलाई अँध्यारोमा कालो बिरालो लखेट्न खोज्ने अन्धो व्यक्तिसँग तुलना गर्छन् र उनी पूरै अन्तमुंखी परभौतिक व्याख्या र इन्द्रियातीत सत्तासँग असहमत छन् ।

सौन्दर्यशास्त्रमा सौन्दर्य, मनोविज्ञानमा मन र शरीरशास्त्रमा जीवन भन्ने कुरा त्यस्ता निरपेक्ष पूर्णता स्वीकारिएका हुन् जो अव्याख्येय छन् परन्तु कुनै कुरालाई अमूर्त, इन्द्रियातीत, परभौतिक र अव्याख्येय मान्ने पक्षमा रिचर्डस् छैनन् । उनका विचारमा 'निरपेक्ष पूर्णता'को धारणा प्रौढ र परिपक्व धारणा होइन । आचारशास्त्री र नीतिशास्त्रीहरू सौन्दर्य, मन र जीवन निरपेक्ष पूर्णताका रूपमा ती शास्त्रमा स्वीकारिए जस्तै 'असत्य' वा 'मूल्यवान्' लाई पनि 'निरपेक्ष पूर्णता' मान्न चाहन्छन् । वास्तवमा प्रत्येक क्षेत्रमा आव्याख्येय 'पूर्ण'लाई स्वीकार्ने चलन रिचर्डस्का दृष्टिमा सन्तोषजनक ठहर्दैन; किन भने कुनै आधारभूत कुरालाई 'निरपेक्ष पूर्णता' ठानी त्यस 'पूर्ण' लाई अविश्लेष्य र अव्याख्येय प्रवृत्तिका साथ स्वीकार्दै सहजानुभूति वा मानस प्रत्यक्षद्वारा मात्र ग्राह्य मान्नासाथ खोजमा पूर्ण विराम लाग्छ र विवेचना पूरै टुङ्गिन्छ । अतएव रिचर्डस् 'असल' वा 'शिव' या 'मूल्य' लाई निरपेक्ष पूर्ण नमानी विश्लेष्य, व्याख्येय अनि मनोवैज्ञानिक स्वीकार्दै त्यस दोस्रो प्रश्नलाई वैध ठान्दछन् जस अन्तर्गत मूल्यको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सम्भव ठानिन्छ ।

'असल' लाई अव्याख्येय 'पूर्ण' मान्नेहरू रहस्यमय रहन्छन् र त्यस 'पूर्ण' को विवरण दिन मन पराउँदैनन् । यो रहस्यात्मकता कमभन्दा कम हुनुपर्छ भने रिचर्डस्को धारणा छ । यी पूर्णतावादीहरू अव्याख्येय रहस्य नै स्वीकार्न चाहन्छन् र व्याख्याद्वारा असल, सौन्दर्य वा अन्य यस्तै तत्त्वको पहिचान सम्भवै छैन भन्दछन् ।

'यो असल छ' को अर्थ के हो ? यो वाञ्छित वा स्वीकृत छ भनेर 'असल' लाई अर्थ्याउनु सम्भव छैन भन्ने निरपेक्षता–पूर्णतावादीहरू ठान्दछन् । उनीहरू के तर्क गर्छन्भने वाञ्छित–स्वीकृत 'असल' नै हुन्छ भन्ने के ठेगान छ ? तर रिचर्डस् 'असल' लाई 'वाञ्छित–स्वीकृत' भन्नुको अर्थ लगाउँदै भन्छन्– 'प्रभावशाली वर्गका आवेगद्वारा आकाङ्क्षित ।' यसरी रिचर्डस् उपयोगितावाद र मनोवैज्ञानिकतालाई साथसाथै अँगाल्दै 'असल' 'हितप्रद', 'शिव' 'उपयोगी' लाई मानसिक आधारमा व्याख्या दिई विश्लेषणीय रूपमा स्थापित गर्न चाहन्छन् । अव्याख्येयता, रहस्यात्मकता वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निरपेक्ष पूर्णताको पर्दाद्वारा कुनै पनि कुरालाई ढाक्नु रिचर्डस् गलत ठान्दछन् । विज्ञानको विकासक्रमले व्याख्याले दिँदै गएको छ, जान्छ र जानेछ पनि । उदाहरणार्थ ज्वारभाटाकै कुरा लिन सकिन्छ, यसको रहस्य विज्ञानद्वारा व्याख्येय भएको छ । कतिपय पूर्णसत्ता वा निरपेक्ष पूर्णता आज खण्डित भइसकेका छन् र अझै अवशिष्ट रहेका अर्थशास्त्र शास्त्रको 'उपयोगिता' र गणितको 'विन्दु' जस्ता पूर्ण सत्ता तथा जीवशास्त्र-मनोविश्लेषणशास्त्रका यस्तै पूर्ण सत्ता पनि व्याख्येय हुँदै छन् । बुझ्ने मान्छेहरू यस्ता अवशिष्ट सत्ता पनि व्याख्या–पूर्वका सुविधाजनक सङ्केत मात्र हुन् भन्ने कुरा जान्दछन् । 'असल' को सत्ता पनि अव्याख्येय छैन र अव्याख्येय ठानी अन्वेषणको द्वार बन्द गरिनु हुँदैन भन्ने विचार रिचर्डस्ले प्रकट गरेका छन् । यसरी उनी जी. इ मूरको अतीन्द्रिय-अव्याख्येय वा परमभौतिक मूल्य-सिद्धान्तको उच्छेद गर्न चाहन्छन् ।

त्यसो भए असल-शिवको मनोवैज्ञानिक व्याख्या गर्न सकिन्छ त ? रिचर्डस् मूलत: व्यवहारवादी मनोविज्ञान र अंशत: उपयोगितावादी विचारकहरूका स्थापनाका प्रभावमा मनोवैज्ञानिक मूल्य-सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् । शुभ, असल वा बेस भन्ने कुराको वा मूल्यको व्याख्येयता सिद्ध गर्न तत्पर हुँदै व्याख्या पनि उनी गर्छन् ।

अवश्य नै मानवशास्त्र र मनोविश्लेषणशास्त्रले मान्छेका मूल्यधारणामा चर्को वैषम्य देखाएका छन् र बाल-मनोविज्ञानले त वैषम्यको प्रचुरता नै औंल्याएको छ ।अवश्यै एउटाले मूल्यवान् ठानेको अनुभूतिलाई अर्को व्यक्ति, वर्ग वा समाजले पाप ठानेको पनि पाइन्छ । तैपनि यी प्राथमिक वा प्रारम्भिक आवेगहरू सामाजिक चापमा परेर परिवर्तित र विलुप्त हुँदै जान्छन् भन्ने कुरा पनि उत्तिकै साँचो हो । त्यसैले रिचर्डस् समाज र व्यक्तिका मूल्यधारणासम्बन्धी वैषम्यले गर्दा मूल्यको मनोवैज्ञानिक व्याख्या सम्भव छैन भन्ने भनाइसँग असहमत छन् र उनी 'मूल्य' लाई अव्याख्येय पूर्ण सत्ता स्वीकार्ने पक्षमा छैनन् ।

६. मूल्यको स्वरूप र मूल्य-सिद्धान्त

विकासका प्रत्येक शृङ्खलामा मान्छेका आवेग, आकाङ्क्षा र अभिवृत्तिले नयाँ रूप लिँदै जान्छन् र मानिसका व्यवस्था र क्रमबद्धता अधिकाधिक मात्रामा बढ्दै जान्छन् । यी व्यवस्था–क्रमबद्धता सदा गतिशील रहन्छन् । जीवनको क्रिया भन्नु नै आवेगलाई त्यसरी व्यवस्थित पार्नु हो जसबाट अधिकाधिक सङ्ख्यामा अधिकाधिक आवेग सन्तुष्ट हुन सकुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस्का स्थापनाअनुसार आवेगहरूलाई दुई वर्गमा बाँड्न सकिन्छ— एषणा र विफलता। एषणालाई सन्तुष्ट पार्नु नै मूल्य हुनु हो तर एषणा, चाहना वा अपेक्षालाई सन्तुष्ट गर्दा अर्को एषणा बाधित या विफल हुन सक्छ र त्यस विफल एषणाको हस्तक्षेप पर्न सक्छ। त्यसैले आफूसमान वा आफूभन्दा बढी महत्त्वपूर्ण एषणालाई विफल-बाधित नतुल्याई बढीभन्दा बढी एषणा सन्तुष्ट हुन सक्नु नै मूल्य हुन आउँछ।

आवेगहरू प्राथमिक र साधक दुई प्रकारका देखापर्छन्। अर्थशास्त्रीहरूले प्रारम्भिक र द्वितीय आवश्यकताका रूपमा यिनीहरूको अध्ययन गरेका छन्। श्वास-क्रिया त प्रत्यक्षै पूर्ण हुन्छ तर खानु, लाउनु र सुरक्षा-जस्ता प्रारम्भिक आवश्यकता नै प्राथमिक आवेग हुन् र साधक आवेगहरू चाहिँ जीवनका उन्नयनका निम्ति आवश्यक हुन्छन्। अर्थशास्त्रमा जस्तै मूल्य-सिद्धान्तमा पनि आवेगहरूको प्राथमिकता रिचर्डस्ले स्वीकारेका छन्। तर व्यक्ति र समाजका स्तर र अपेक्षाअनुसार कुनै प्राथमिक आवश्यकता साधक र साधक आवश्यकता प्राथमिक पनि हुन सक्छन्। आवेगहरूको प्राथमिकताअनुसार क्रम-निर्धारण भएरै उच्चतम जीवन प्राप्त हुन्छ। आवेगहरूको आन्तरिक र परिष्कृत समन्विति या सामञ्जस्यविना मान्छे एकछिन बाँच्न सक्तैन। वस्तुतः यही उच्चतर आवेग-समन्वितिबाटै मूल्य प्राप्त हुन्छ। कुनै शृङ्खलित मनःस्थितिमा पुग्नु नै जीवनको सङ्गठन हो र मूल्य हो। तर यो समन्विति र यो सामञ्जस्य कुनै योजना-आयोजना होइन, गृहनिर्माण जस्तो। बरु अवचेत मनकै प्रक्रियाबाटै हामी आन्तरिक सङ्गठन र सामञ्जस्यमा पुग्छौं। विशेषतः अन्य व्यक्तित्व र सामाजिक चापबाट प्रभावित हुँदै हामी मानसिक सामञ्जस्य प्राप्त गर्छौं। साहित्य र कला त्यस्ता उद्दीपन-साधन हुन् जसबाट उच्चतर जीवन-सङ्गठनका निम्ति अपेक्षित अनुक्रिया वा प्रभाव प्राप्त हुन्छ।

रिचर्डस्को आवेग-सतुष्टि वा आवेग व्यवस्थामा आधारित मूल्य-सिद्धान्त नीतिवाद र उपयोगितावादको प्रसङ्गबाट प्रभावित छ। तर उनी स्थिर-रूढ नैतिकता-उपयोगिताभन्दा व्यक्ति-सापेक्ष किसिमका एषणा वा आवेगका सन्तुष्टिमा विश्वास राख्छन् र यसै एषणाका अपेक्षाअनुसार मूल्य, नीति वा उपयोगिता सम्बन्धी दृष्टि पनि परिवर्तनशील, गतिशील र विकासशील हुन्छ भन्छन्। उनी रूढभन्दा मानवीय नैतिकताका पक्षमा देखापर्छन् अर्थात् व्यक्तिका अपेक्षाअनुसार आवेगको प्राथमिकतालाई परिवर्तनशील र विकासशील ठान्दछन्। त्यसैले आवेगको प्राथमिकताको स्थायी सूची बनाउनु

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

असम्भव छ भन्ने विचार रिचर्ड्स्ले प्रकट गरेका छन् ।

कुनै आवेग कुण्ठित हुँदा अन्य आवेगहरूद्वारा उपस्थित गरिएको बाधाको मात्रामै त्यस आवेगको महत्त्व र प्राथमिकता निर्भर हुन्छ भन्ने रिचर्ड्स् ठान्दछन् । तर मान्छेको मनोव्यवस्था सर्वत्र एकरूप र सधैं एकनास रहन सक्तैन । अधिकाधिक आवेगहरूको अधिकाधिक सन्तुष्टि मनोव्यवस्थाका सङ्गठितताका मात्रामै निर्भर हुन्छ र प्राथमिकता पनि परिवर्तनशील अनि विकासशील भएकाले यही मनोव्यवस्था सर्वोत्तम हो भनेर किटनु सामान्यत: कठिन छ । जुन मनोव्यवस्थामा मानवीय सम्भावनाको कमभन्दा कम व्यर्थता सम्भव हुन्छ, त्यही मनोव्यवस्था सर्वोत्कृष्ट हो । रिचर्ड्स् आवेगका दमन र परिहारका आधारमा मनोव्यवस्थालाई सर्वोत्तम ठान्दैनन्, महात्मा र दुराचारीका मनोव्यवस्थामा पर्याप्त आवेगहरूको दमन–परिहार हुन्छ । तर सर्वोत्तम वा आदर्श मनोव्यवस्थामा आवेगहरूको दमन र परिहारभन्दा समन्विति वा समाहिति नै महत्त्वपूर्ण हुन्छ र वैंकप्रणालीको 'शोधन– गृह' (क्लियरिंग हाउस) का उदाहरणका सन्दर्भमा रिचर्ड्स् यस समन्वितिको व्याख्या गर्छन् ।

निश्चय नै रिचर्ड्स्को मूल्य–सिद्धान्त वा मूल्यवान् मनोव्यवस्थामा प्रकृतवादी र उपयोगितावादी बुद्धिमत्ताको विशेष भूमिका छ । रिचर्ड्स् व्यक्तिका दृष्टिबाट प्रकृतवादी स्वभाव र उपयोगितावादी बुद्धिमत्ताका आधारमा वैयक्तिक नैतिकता वा मूल्यवत्ताको व्याख्या गर्दै त्यसैलाई सामाजिक नैतिकताको रूपमा परिणत गर्दछन् । व्यक्ति-नैतिकतामा जति गतिशीलता र विकासशीलताको सम्भावना हुन्छ त्यति सामाजिक नैतिकतामा हुँदैन । तर सामाजिक नैतिकता पनि जीवनको एकरूपता र व्यवस्थाका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ । यहां पनि रिचर्ड्स् कमभन्दा कम वाधितता र विफलता अनि अधिकाधिक सन्तुष्टि र परितोषकै आधारमा व्यक्तिगत र सामाजिक नैतिकताका कतिपय द्वन्द्वहरूमा प्राथमिकता निर्धारित गर्न चाहन्छन् । अन्यत: त्यही व्यवस्था नैतिक, श्रेयस्कर, असल, शुभ, शिव वा ईप्सित र वाञ्छित ठहर्छ जसमा काम व्यर्थता–विफलता र अधिक परितोष दिने अधिकतम समन्विति–सामञ्जस्य सम्भव हुन्छ र वस्तुत: यही नै एकसाथ प्रकृतवादी र उपयोगितावादी बुद्धिमत्ता हो ।

सामान्य व्यक्ति वा साला–खाला समाजमा नौ–दशमांश आवेगको दमन–परिहार भइरहन्छ, अन्यथा नितान्त व्यावहारिक जीवन सम्भव ठानिदैन । तर महान् कलाकार दश–दशांश आवेगलाई नै आफूमा सुरक्षित-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपयोगी पाउँछ, उसको मनोव्यवस्था उच्चतर–सङगठित भएकाले उसका आवेग व्यवस्थित हुन्छन् र अदमित रदन्छन् । परन्तु सामान्य व्यक्ति र र कलाकारका आवेग–अनुभूति विजातीय नभई सजातीय मात्रामै भिन्नता राख्छन्, यो एक दशमांश वा दश–दशमांशसम्मको भिन्नता हो ! त्यसैले कलाकृति वा साहित्यले उद्दीपक वस्तुका रूपमा सामान्य मान्छेको कम सङ्गठित–समन्वित मनोव्यवस्थालाई अनुक्रिया प्रदान गर्छ र वृहत्तर सुसङ्गठित जीवन वा मनोव्यवस्थाद्वारा उसको दमित-त्यक्त र अव्यवस्थित मनोव्यवस्थालाई बढी व्यवस्था, समन्विति र सङ्गठन तर्फ प्रेरित गर्दछ ।

यही नै मानवजीवनका बृहत् रूपरेखाम। कलाको त्यो मूल्य हो र त्यो उपयोगिता हो जसलाई रिचर्डस् कलाका मूल्यका रूपमा स्थापित गर्दछन् । वस्तुतः कला सर्वोत्तम व्यक्तित्वका जीवनका सर्वोत्तम क्षण वा सर्वोत्तम अनि सर्वाधिक सङ्गठित-समन्वित मनोव्यवस्थाको सुरक्षित या सञ्चित भण्डार हो । कलाकृतिका वीच भेदकरण तुलना-प्रतितुलना र मूल्याङ्कन वा समालोचना यही मूल्यविधानको तुलनात्मक परीक्षण हो ।

मूल्यसिद्धान्तका मूलभूत बुँदाहरू मूल्य के हो र कलाको के मूल्य छ भन्ने कुरा खोतल्ने मूल्य सिद्धान्तका मूलभूत स्थापना प्रस्तुत गरी सकिएको छ । यस मूल्य सिद्धान्तलाई निचोडमा निम्नलिखित मोटामोटी बुँदाका आधारमा स्पष्ट्याउन र टिप्न सकिने अनुभव हुन्छः –

(१) 'मूल्य' भनेको व्याख्या गर्न नसकिने 'पूर्ण' वा 'निरपेक्ष पूर्णता' होइन र यसको मनोवैज्ञानिक व्याख्याको प्रयत्न गर्नु आवश्यक छ ।

(२) 'असल' वा 'शिव', 'मङ्गलमय' र 'उपयोगी' जस्ता नीतिपरक र आचारपरक धारणाकै नाम मूल्य हो तर यो उपयोगितावादी दृष्टिकोण मात्र होइन; मानासिक रूपमा के काम्य, वञ्छित वा इप्सित हुन्छ त्यसैबाट मनोवैज्ञानिक रूपमा मूल्य निर्धारित हुन्छ । । यस तात्पर्यमा मूल्य सिद्धान्त प्रकृतवाद वा स्वभाववादमा आधारित उपयोगितावाद हो । अर्थशास्त्र वा नीति तथा आचारशास्त्रका सन्दर्भमा 'मूल्य' वा उपयोगिता जे हो त्यही नै मानसिक स्वभाव वा प्रकृतिका सन्दर्भमा रिचर्डस्को 'मूल्य' हो ।

(३) रिचर्डस्को मूल्य-सिद्धान्तको मूल विन्दु हो एषणा जसलाई सामान्य भाषामा चाहना र मानसिक सन्दर्भमा अनूभूति वा आवेग भनिन्छ । मनोवैज्ञानिक रूपमा रिचर्डस्द्वारा रूपान्तरित मूल्यसूत्र हो– 'बढी-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्दा बढी महत्त्वपूर्ण बढीभन्दा बढी एषण्य (आवेग वा अनुभूति) को सन्तुष्टि'। यसको तात्पर्य हो– अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकाधिक आवेगको सन्तुष्टि र कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण कमभन्दा कम आवेगको (मात्र) विफलता।

(४) रिचर्डस्का दृष्टिमा त्यही मनोव्यवस्था मूल्यवान् ठहर्छ जहां अवचेत रूपमै बढीभन्दा बढी सन्तुलन, सङ्गठन, संयोजन वा समन्विति हुन्छ। वस्तुतः जुन मानसिकता वा मनोव्यवस्था जति ज्यादा सन्तुलित-समन्वित हुन्छ त्यहाँ अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकाधिक एषणा वा आवेग सन्तुष्ट हुन्छन्। यसको तात्पर्य रिचर्डस् त्यस मनोव्यवस्थालाई सर्वोत्तम ठान्दछन् जहाँ कमभन्दा कम एषणा वा आवेगको दमन, परिहार, वर्जन वा विफलता हुन्छ अनि बढीभन्दा बढी महत्त्वपूर्ण बढीभन्दा बढी आवेगको सन्तुष्टि संभव हुन्छ र यो सम्भाव्यता स्वभावगत बुद्धिमत्ता वा अवचेत संयोजन वा आन्तरिक सामञ्जस्यबाटै प्राप्त हुन्छ। यसरी रिचर्डस् दुर्जनका मनोव्यवस्थामा अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण वा उदात्त बहुसङ्ख्यक आवेगको विफलता र सन्त र महान् भनिने व्यक्तिका मानसिकतामा पनि प्रशस्त प्रशस्त नैसर्गिक आवेगको दमन देख्तछन् र कलाकारकै मनोव्यवस्थालाई नै उच्चतम ठान्दछन्; किन भने त्यहाँ आन्तरिक सन्तुलनले गर्दा कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण कमभन्दा कम एषणाकै मात्र वर्जन वा दमन अनि उदात्त र क्षुद्र सबैजसो आवेगको सन्तुष्टि संभाव्य रहन्छ। यस अर्थमा उनी मध्यममार्गी जस्ता छन्। यसै सन्दर्भमा कवि शेलीको एक कथनको उद्धरण दिंदै रिचर्ड्स्ले कलालाई सर्वोत्तम मनका सर्वोत्तम क्षणको भण्डार वा सञ्चिति ठानेको पाइन्छ। यसैमा कलाको मूल्य पनि प्रकट हुन्छ।

(५) हामी समान्य मान्छेहरू एक-दशमांश अनुभूतिकै मात्र बाँच्दछौं; हाम्रा जीवनका नौ–दशमांश अनुभूतिको वर्जन, त्याग वा परिहार गरी व्यावहारिक जीवन बिताउन हामी विवश छौं। कलाकार यदि उच्चतम छ भने ऊ दश-दशमांश अनुभूतिलाई नै सन्तुलित सङ्गठित र संयोजित रूपमा आफूमा सुलभ राख्न सक्छ र कलाकृतिमा उसको 'पूर्ण जीवन' वा दश–दशमांश अनुभव व्यक्त र सञ्चित हुन जान्छ। यो क्षमता उसलाई कल्पना वा प्रतिभाका माध्यमबाट प्राप्त हुन्छ। त्यसैले कलाकार आफ्ना उच्च क्षणमा सन्त र दुर्जनहरूभन्दा र हामी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामान्य मान्छेभन्दा वढी समन्वित र सुल्झिएको मानसिकता कलाकृतिमा प्रकट पनि गर्दछ ।

(६) कलाको वास्तविक मूल्य के हो त ? कलाकृतिमा 'पूर्ण जीवन' वा पूर्ण अनुभव सञ्चित हुन जान्छ । कलाकार र हाम्रा अनुभव पनि विजातीय नभई सजातीय नै हुन् तर हाम्रो मानसिकता काम सङ्गठित र वढी आवेगको परित्यागमा आधारित छ भने कलाकार र उसका कृतिका व्यक्त अनुभव चाहिं वढी सङ्गठित हुनाले वढी समावेशपूर्ण छ । यिनै सन्दर्भमा 'सर्वोत्तम मनका सर्वोत्तम क्षणको सञ्चिति स्वरूप' कलाकृतिका उद्दीपक वस्तु हुन जान्छ र कलाकृतिका उद्दीपनबाट अनुभवका सजातीयताले गर्दा हाम्रा मनमा अनुक्रिया (अनुभूति) सञ्चारित हुन्छन् अनि हाम्रा सङ्कीर्ण, खण्डित र अस्तव्यस्त मानसिकतालाई दश-दशमांश समन्वित-संयोजित परिपूर्ण जीवन–अनुभवतर्फ उद्दीपन–स्वरूप कलाकृतिले अभिप्रेरित गर्दछ र हामीलाई समाहित मनःस्थितिमा पुऱ्याउँछ जसलाई सन्तुलित विरामावस्था भनिन्छ । मानव जीवनका वृहत्‌रूपरेखाका कलाको उपयोगिता वा मूल्य यही पूर्ण जीवन अनुभवको सञ्चार हो जसबाट हामी समाहिति वा सन्तुलित विरामावस्था वा वास्तविक तनाउरहित वैचारिक प्रशान्त परिपूर्णता प्राप्त गर्दछौं जसको तुलना आनन्दका त्यस अनुभवबाट प्राप्त हुन्छ जसबाट मानसिक स्वस्थताको प्राप्त हुन्छ । रिचर्डस् यसरी मनोवैज्ञानिक सन्दर्भमा मूल्य सिद्धान्तको व्याख्या गर्दै कलाको मूल्य औंल्याउँछन् ।

(७) समालोचना के हो त ? कलाको यही यथार्थ मूल्यको आधार लिंदै भेदकरण (तुलनाप्रतितुलना) र मूल्य-निर्धारण गर्नु समालोचना हो ।

(८) रिचर्डस्‌का समालोचना सिद्धान्तको मूल्य स्तं.: यही मूल्य-सिद्धान्त नै हो र यस मूल्यको संप्रेषण र ग्रहणका कुरा चाहिँ अर्को महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त अन्तर्गत पर्दछन् जसको नाउँ हो संप्रेषण सिद्धान्त ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(घ) रिचर्डस्‌को संप्रेषण–सिद्धान्त र संप्रेषणसँग सम्बद्ध विविध पक्ष

१. संप्रेषणसिद्धान्तको आधारशिला

उद्दीपन र अनुक्रियाको द्वैध सूत्रबाट साहित्य सिद्धान्त थाल्ने रिचर्डस्‌को विवेचनामा मूल्य र संप्रेषण सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विभेद-विधान हो। कलाकृति मूल्यवान् अनुभूतिबाट मात्रै पूर्ण हुँदैन, त्यसमा संप्रेषण–क्रियाको सफलता पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण छ र मूल्यहीन अनुभूतिबाट मात्र होइन दोषपूर्ण संप्रेषणबाट पनि कलाकृति दुर्बल बन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्। त्यसैले रिचर्डस् कलाकृतिको सफलतालाई अनुभूतिको मूल्यवता र संप्रेषणका क्षमताका आधारमा हेर्न चाहन्छन्। उनका दृष्टिमा मूल्य-सिद्धान्त र संप्रेषण–सिद्धान्त ती दुई स्तम्भ हुन् जसमा समालोचना प्रतिष्ठित छ। त्यसैले कलाकृतिको मूल्याङ्कन गर्दा मूल्य वा संप्रेषण वा दुबैका प्रबलता–दुर्बलताको परीक्षण आवश्यक हुन्छ।

संप्रेषण के हो र रिचर्डस्‌को संप्रेषण–सिद्धान्तका आधारभूत स्थापना के हुन्? संप्रेषण–प्रक्रियालाई कलाकार कलाकृति र भावक (पाठक दर्शकका श्रोता सन्दर्भमा केलाउँदै रिचर्डस्‌ले आफ्नो 'साहित्य समालोचना सिद्धान्त' मा मूलतः ६ अध्यायहरू लेखेका छन् उनका साहित्यिक समालोचना-सिद्धान्त'मा चौंथो, एक्काईसौं बाईसौं, तेईसौं, चौबीसौं र पच्चीसौं अध्यायहरू संप्रेषण-प्रक्रियासँगै मूल सम्बन्ध राख्तछन् र अन्य अध्यायहरू पनि अंशतः संप्रेषणलाई छुन पुग्छन्, जस्तै छब्बीसौं, सत्ताईसौं र उनन्तीसौं अध्यायहरू। यसबाट रिचर्डस्‌का समालोचना सिद्धान्तका ३५ अध्यायमध्ये ९ अध्याय संप्रेषणसँग जोडिएबाट पनि संप्रेषण सिद्धान्तको महत्त्व प्रकट हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उद्दीपन र अनुक्रियाका द्वैध प्रक्रियाका आधारमा साहित्य-सिद्धान्तको व्याख्या गर्ने रिचर्डस् विभिन्न वस्तुबाट प्राप्त (र स्मृतिका रूपमा अवचेतन मनमा सञ्चित समेत । उद्दीपन (मानसिक वा स्नायविक उत्तेजना) को फलस्वरूप प्रकट मानसिक अनुक्रिया (क्रियामा परिणत हुनुभन्दा अगिका आन्तरिक प्रतिक्रिया वा आवेग वा अनुभूति वा एषणा) को व्यवस्थितता वा मूल्यको संप्रेषण वा प्रकटनस्वरूप सञ्चिति या कलालाई भावक (पाठक । दर्शक । स्रोता) का दृष्टिले पुनः उद्दीपक ठान्दछन् र मूलतः कलाकृतिका उद्दीपनवाट भावकका मनमा उद्दीप्त हुने अनुक्रिया वा प्रतिक्रिया वा आवेग (अनुभूति वा एषणा)कै आधारमा संप्रेषण–सिद्धान्तको स्थापना गर्न चाहन्छन् ।

२. मनको स्वरूप र संप्रेषण-प्रक्रिया

रिचर्डस्का निम्ति संप्रेषण-प्रक्रिया हाम्रो मानसिक स्वरूपसँग सम्बद्ध देखा पर्छ । विगत हज्जारौं-हज्जार वर्षका अभ्यासका क्रममा हाम्रो मनको स्वरूप संप्रेषण-मूलक भएर नै विकसित हुँदै आएको छ । जैविक रूपमा भन्ने होभने सधैं संप्रेषण-क्रियामा लाग्दा-लाग्दै हाम्रो मानसिक स्वरूप नै संप्रषणशीलताका आधारमा विकसित हुँदै आएको छ । त्यसैले मनका विशिष्टतामध्य प्रमुख हो संप्रेषणात्मकता । मानव-विकासका सन्दर्भमा मन संप्रेषण-संयन्त्र जस्तै वन्न गएको छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् ।

मान्छे एक सामाजिक प्राणी भएकाले हामी शिशुकालदेखि नै संप्रेषणसँग अभ्यस्त हुन्छौं र हाम्रा वहुसंख्यक अनुभूति पनि यसै स्वाभाविकता वा संप्रेषणात्मकताका आधारमा निर्मित हुन्छन् । अवश्य नै अरूहरू समक्ष संप्रेषित हुनुभन्दा अगि नै हाम्रा अनुभूतिहरू बन्दछन् तर निकै हदसम्म अरूहरूसँग संप्रेषित हुनुपर्ने सन्दर्भमै हाम्रा अनुभूतिहरू बन्दछन् भन्ने कुरा पनि उत्तिकै साँचो हो ।

३. संप्रेणष-प्रक्रियाका अध्ययनका लाभहरू

यो संप्रेषण-प्रक्रिया जति महत्त्वपूर्ण छ, त्यसका तुलनामा हाम्रा अन्वेषण-अनुसन्धानबाट यो प्रक्रिया उपेक्षित जस्तै रहन गएको छ भनी रिचर्डस् भन्दछन् । निश्चय नै मनोविज्ञानको बढ्दो-चढ्दो खोजले संप्रेषण-प्रक्रियाप्रति विशेष दृष्टि दिएको छ, तैपनि संप्रेषण-प्रक्रियाको अध्ययन सन्तोषजनक अवस्थामा आइसकेको छैन । मनोविश्लेषणशास्त्रीहरू र व्यवहारवादी मनोविज्ञानका विद्वान्हरूका निम्ति संप्रेषणका अरू धेरै भूमिका होलान्,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर रिचर्ड्स् कलालाई नै संप्रेषण-प्रक्रियाको सर्वश्रेष्ठ क्षेत्र ठान्दछन् । संप्रेषण-सिद्धान्तले कला-समालोचनामा ठूलो योगदान दिन सक्छ भन्ने महसूस गर्दै रिचर्ड्स् कलात्मक सन्दर्भमा संप्रेषणको विवेचनातिर प्रवृत्त हुन्छन् (कलासम्म विस्तृत भएर पनि रिचर्ड्स् मूलतः साहित्यकै परिधिमा संप्रेषणको चर्चा गर्दछन् ।) कलामा रूपपक्ष विषयवस्तुभन्दा किन महत्त्वपूर्ण छ? त्यसको उत्तर संप्रेषण-प्रक्रियाबाटै प्राप्त हुन सक्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । अथवा निर्वैयक्तिकता र असंलग्नता जस्ता कुराको भूमिका कलामा किन रहन्छ भन्ने कुरा पनि संप्रेषण-प्रक्रियाबाटै स्पष्टिन सक्छ भन्ने उनको राय छ ।मूल्यवान् अनुभूति भएर पनि वेला-बखत कलाकृति किन अप्रभावशाली रहन्छ भन्ने र यस्तै अन्य अनेकौं प्रश्नको समाधान संप्रेषण-सिद्धान्तबाट हुन सक्छ भनी रिचर्ड्स् ठान्दछन् ।

४. संप्रेषण-प्रक्रियाप्रति कलाकारको उदासीनताको प्रश्न

तर उपर्युक्त सन्दर्भमा रिचर्ड्स् एउटा महत्त्वपूर्ण कठिनाइको घेरामा पर्छन् । के कलाकार कलाकृतिको सृजनागर्दा संप्रेषणप्रति सचेत-सतर्क हुन्छ ? उत्तरमा कलाकारका भनाइलाई साँचो मान्ने होभने ऊ संप्रेषण-क्षमताका निम्ति विशेष प्रयत्न गर्दैन भन्ने कुरा हात लाग्छ । कलाकारका निम्ति संप्रेषण असम्बद्ध वा गौण पक्ष बन्दछ अनि ऊ आफूलाई सौन्दर्यका सृष्टिमा व्यस्त वा आफ्नै परितोष (स्वान्तःसुख) कै लागि सक्रिय ठान्न सक्छ। यसरी कला-सृजना गर्दा कलाकारको मूल ध्येय संप्रेषण नभई स्वान्तः-सुख भए उसको कृति कसैले अध्ययन गर्छ र अनुभूतिहरू प्राप्त गर्छभने कलाकारका दृष्टिमा यो घटना गौण वा आनुषङ्गिक मात्र बन्दछ । यसरी कलाकारले संप्रेषणलाई इन्कार्न खोजेको भेटिए पनि रिचर्ड्स् अविचलित हुँदै के भन्छन् भने वास्तवमा कलाकारले सप्रेषणलाई आफ्नो ध्येय स्वीकार्नु र नस्वीकार्नुको कुनै खास अर्थ छैन; किनभने संप्रेषण-सामर्थ्य कलाकृतिमा चेतन नभई अवचेतन रूपमै प्राप्त हुन्छ र कलाकार संप्रेषण-सन्दर्भसँग सचेत हुँदैन र हुनु पनि ठीक छैन । कलाकृतिको संप्रेषणशीलता मूलतः अवचेतन-प्रक्रियाको प्राप्ति भएकाले कलाकारले संप्रेषण-कर्मीका रूपमा आफूलाई नलिनु स्वाभाविकै हो। साथै सप्रेषण-सन्दर्भसँग सचेत कलाकार स्खलित हुन्छ, उसको मूल ध्येय त आवेगको उच्चतर समायोजन वा उच्चतम मनो-व्यवस्था वा मूल्य प्राप्त गर्नु नै हो । भावक (पाठक, दर्शक वा श्रोतावर्ग) ले के कसो भन्ला र ठान्ला भन्ने संप्रेषण-प्रश्नमा कलाकारले नघोरिनु बेस हो,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यदि यस्तो ध्याउन्न राखियो भने सामान्यतः त्यो कलाकार मूल्यवत्तातिर कमजोर हुन गएको घटना प्रशस्त पाइन्छ। यिनै टिप्पणीका आधारमा रिचर्ड्स् कलाकारले आफूलाई संप्रेषण-कर्मी नठाने पनि कलाकृति र संप्रेषणको संबन्ध सुरक्षित नै रहने सिद्ध गर्दछन् ।

रिचर्ड्स् के ठान्दछन्भने कलाकारलाई सोद्धा प्रतिकूल वा धर्मर र अस्पष्ट जवाफ दिंदैमा कलाकृतिमा संप्रेषणको महत्त्व खस्किंदैन । यसको कारण के हो भने हाम्रा चेतन क्रिया मात्रै सबथोक होइनन् र कलाकृति भन्नु अवचेतन क्रियाको पनि निर्माण हो । कलाकृति 'ठीक' बनोस् भन्ने उसको प्रयत्नमै वा मूल्य-चेतनामै अप्रत्यक्षतः संप्रेषण-प्रयत्न अन्तर्निहित रहन्छ । अरू निर्वैक्तिकता र साधारणीकरणका निम्ति कलाकारका चेष्टाहरू के भन्छन् ? कलाकारले निर्वैयक्तिकताका प्राप्तिका निम्ति आत्म-केन्द्रित र क्षणिक आवेगलाई पञ्छ्याउँदै साधारणीकरण वा सामान्यताका निम्ति गरेको प्रयत्न नै अप्रत्यक्षतः संप्रेषणप्रतिको गम्भीर अवचेतन चेष्टा हो । आफ्ना नितान्त वैयक्तिक अभिरुचिलाई पञ्छ्याउँदै कलाकृतिको सामान्यजन-बोध्यताका निम्ति उसले गरेको अविरल प्रयत्न संप्रेषण-सामर्थ्यको अवचेतन उपासनकै द्योतक हुन जान्छ । यदि कलाकारका औचित्यसम्बन्धी धारणा सन्तुष्ट हुन्छन् र उसलाई आत्म-परितोष प्राप्त हुन्छभने उसले सचेत रूपमा संप्रेषणको ध्येय स्वीकारे वा नस्वीकारे पनि कलाकृतिमा संप्रेषण-क्षमता स्वतः देखापर्छ । साथै रूपपक्ष र कृतिको संरचनाप्रति अनि एकरूप आवेग वा स्थायी भाव प्रति कलाकारका विशेष चेष्टा आत्म-परितोषभन्दा ज्यादा संप्रेषण सामर्थ्यकै आकाङ्क्षालाई ध्वनित गर्दछन् अनि कलाकारका नितान्त वैयक्तिक कृति उसलाई परितोषप्रद भए पनि अप्रकाशित हुनु र भए पनि साह्रै थोरै मात्रामा प्रकाशित हुनुबाट कलाकृतिमा संप्रेषण-प्रक्रिया महत्त्वपूर्ण छ भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ भनी रिचर्ड्स् भन्दछन् ।

अमरताको मोह, अमरताका आकाङ्क्षा, अक्षय कीर्ति वा विश्व-जनीन प्रभाव कुनै कलाकार चाहन्छ भने संप्रेषणशीलता स्वतः प्रतिष्ठित हुन्छ । यदि धेरैजसो कलाकारहरू भविष्यप्रति अविश्वस्त र अमरता-अनन्तताप्रति महत्त्व नदिने खालका देखा पर्छन् भने संप्रेषणको स्थायित्वको अनिश्चितताकै सङ्केत मात्र प्राप्त हुन्छ र संप्रेषण-महत्त्व चाहिँ रिचर्ड्स्का दृष्टिमा प्रकट भइहाल्छ ।

वस्तुतः संप्रेषणको आकाङ्क्षा र संप्रेषण-योजनाका साथै संप्रेषण-प्रयत्न गर्दैमा संप्रेषण हुन्छ ? रिचर्ड्स् भन्न चाहन्छन्— कविका आवेग र

Jayatu Saṇskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाठकका सम्भावित आवेगमा निकटतम-स्वाभाविक सहभागिता (करेस्पोण्डेन्स) नभई संप्रेषण हुन सक्दैन । रिचर्डस्‌का मान्यतामा कविता वा कलाकृतिका निर्माणमा अवचेतनको प्रक्रियाबाट ज्यादा काम हुन्छ र सचेत मनका बारेमा जति ज्यादा जाने पनि त्यसैबाट मात्र कलाकृतिको सृजनाको व्याख्या गर्न सकिन्न । त्यसैले कलाकारका सचेत अभिप्राय र आकाङ्क्षाभन्दा भिन्नभिन्न गहिरिएर हेर्दा संप्रेषण-पक्ष कलाकृतिको मूल्यपक्ष संगसँगै महत्त्वपूर्ण बन्न जान्छ ।

५. भावक-मनोविज्ञानका सन्दर्भमा कला-मूल्य र त्यसको संप्रेषण

रिचर्डस् मूलतः भावक (पाठक-दर्शक-श्रोता)-मनोविज्ञानका आधारमा समालोचना-सिद्धान्तको स्थापना गर्ने आचार्य भएकाले पाठकका निम्ति कलाकृतिको संप्रेषणात्मक भूमिकाको चर्चा उनी विशेष रूपमा गर्न चाहन्छन् । यस सन्दर्भमा उनका निम्ति कलाकृति अभिलिखित (रिकर्डेड) मूल्यको संचित भण्डार हो र हामी यसैको उद्दीपनद्वारा व्यक्तित्व र जीवनको सम्पूर्णता (दश-दशमांश अनुभूति) प्राप्त गर्न सक्छौं । यसबाट स्पष्ट हुन्छ– कलाकारका निम्ति जे भए पनि हाम्रा निम्ति कलाकृति कलाकारद्वारा उच्चतम मनोव्यवस्थाको संप्रेषणकै रूपमा महत्त्वपूर्ण छ । 'कविताको पक्षमा वकालत' गर्दै अंग्रेजी रोमाण्टिक कवि शेलीले बोलेको 'कविता सर्वोत्तम र आनन्दी हृदयहरूको सर्वोत्तम र सर्वाधिक आनन्दी क्षणको अभिलेखन (रिकर्ड) हो' भन्ने उद्‌गारलाई आधार बनाउँदै रिचर्डस् पनि कलाकृतिको व्याख्या गर्छन् । रिचर्डस् भन्दछन्– 'असाधारण व्यक्तिका अविस्मरणीय क्षणहरूबाट त्यतिखेर कलाकृति उब्जन्छन् जब अनुभूतिमाथि उनीहरूको नियन्त्रण र आदेश उच्चतम रहन्छ अनि उनीहरूका समक्ष अस्तित्वका विविध सम्भावना स्पष्टतः देखिएका हुन्छन् र सम्भावित विभिन्न सक्रियता अत्यन्त परिष्कारपूर्वक समन्वित हुन्छन् तथा अभिरुचिका सांस्कारिक संकीर्णता वा अस्तव्यस्त पागलपन (बिविल्डरमेण्ट) को साटो आन्तरिक रूपमा प्राप्त प्रशान्तता व्याप्त रहन्छ ।' त्यसैले कलाको सृजना-क्षण र संप्रेषण-माध्यमका सन्दर्भमा पनि कलालाई मानवीय जीवनमा उच्चतम स्थान प्राप्त छ भनी रिचर्डस् औंल्याउँछन् । जीवनमा कुनै अनुभूति स्पृहणीय छ र कसरी हामी परिपूर्ण-परिष्कृत जीवनतिर लाग्न सक्छौं भन्ने कुरा अनुभूतिको तुलना र भेदविधानविना छुट्टिंदैन र मूल्यबोध गर्न सकिन्न । सामान्य जीवनका अनुभूतिका तुलनामा कलाकृति उच्चतर अनुभूति-सङ्गठन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुनाका साथै संप्रेष्य–विश्लेष्य पनि भएकाले जीवनको परिपूर्णता (दश-दशमांश अनुभव) तिर प्रवृत हुनाका निम्ति कला-मूल्यको संप्रेषण अत्यन्त र सर्वाधिक उपयोगी देखिन्छ । अतएव रिचर्डस् भावक–मनोविज्ञानका दृष्टिले कलाकृतिको मूल्य-संप्रेषणात्मकतालाई अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ठान्दछन । किन भने संप्रेषणशील भएकाले कलाकृतिले त्यही उच्चतम मनोव्यवस्थाको अनुक्रिया हामीलाई संप्रेषित वा प्रदान गर्न सक्छ जुन उच्चतम मनोव्यवस्थाका उच्चतम मानसिक सन्तुलनका मूल्यपूर्ण क्षणहरूबाट त्यो कलाकृति जन्मेको छ ।

६. संप्रेषणका विभिन्न प्रचलित अर्थ

संप्रेषण कुन-कुन अर्थमा प्रचलित छ र वस्तुतः के हो? संप्रेषणका तीन अर्थहरू प्रचलित छन् । पहिलो अर्थअनुसार संप्रेषण साँच्ची नै पैसा एक व्यक्तिको गोजीबाट दोस्रो व्यक्तिको गोजीमा गएझैं अनुभूतिको हस्तान्तरण वा स्थानान्तरण हो । तर ब्लेक प्रभृति रहस्यवादी–कविहरू सत्ता वा शक्तिका रूपमा एउटै उस्तै मनःस्थिति कहिले एक मनमा, कहिले अर्को मनमा र कहिले एकैचोटि अनेक मनमा व्याप्त हुन्छ भन्ने पनि स्वीकार्छन् र यही संप्रेषणको दोस्रो रहस्यवादी अर्थ हो । अरूहरू चाहिँ के भन्छन्भने मन एउटै सत्ता हो, व्यक्तिपिच्छे बेग्ला-बेग्लै मनहरू हुँदैनन् र एउटै त्यही मनःसत्ता विविध मनका रूपमा प्रतिभासित हुन्छ तथा 'मनको यही व्यापक सत्ता' अरू मनहरूसम्म पुगेर तिनीहरूको अङ्ग बन्न गएकाले संप्रेषण मनको परकाय–प्रवेश र अन्तर्मिश्रण हो । यही नै संप्रेषणको प्रचलित तेस्रो अर्थ हो । तर रिचर्डस्का निम्ति संप्रेषणका यी तीनवटै अर्थहरू हाम्रो वास्तविक अनुभूतिभन्दा पर–पर बहकिएका छन् र रहस्यवादी देखापर्छन् । वैज्ञानिक वा मनोवैज्ञानिक दृष्टिले उनी यी कुराहरूलाई बाहियात ठान्छन् ।

७. संप्रेषणको शब्दार्थ

संप्रेषण शब्दको सामान्य शब्दार्थ के हो ? संप्रेषणको मतलब हो पठाउनु । परन्तु यो पारिभाषिक शब्द अंग्रेजी 'कम्युनिकेसन'को नेपाली रूपान्तर हो जसको सामान्य अर्थ 'सञ्चार' हुन्छ । वास्तवमा यो संप्रेषण वा सञ्चार भन्नु एक मनका कुरा अर्को मनसम्म प्रेषित गर्नु नै हो । संप्रेषण वा सञ्चार एक प्रकारको संवाद पनि हो– दुइ मनका वीचमा । संप्रेषण वा मनका कुराको संप्रेषणका निम्ति कुनै माध्यम आवश्यक हुन्छ, ईशारा र संकेत देखि लिएर ध्वनि तथा रङ्ग र रेखासम्म यसका सामान्य माध्यम हुन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सक्छन् । चित्रकलामा रङ्ग र रेखाले तथा सङ्गीतमा ध्वनिहरूले तथा सामान्य व्यवहारमा इशारा-संङ्केतले र विशेषत: कथ्य–लेख्य भाषाले दुई मनका बीच कुराकानीको माध्यमका रूपमा काम गर्छन् । साहित्यका सन्दर्भमा रचना वा कृति माध्यम हुन जान्छ र भाषाकै यसै रचनात्मक कथ्य–लेख्य प्रयोगबाट कलाकारको अनुभूति-मूल्य भावक (पाठक । दर्शक । श्रोता) सम्म संप्रेषित छ । जसरी सञ्चार-व्यवस्थामा दुई विन्दुका बीच कुरा सञ्चारित वा संप्रेषित हुन्छ, त्यसरी नै संप्रेषण पनि हुन्छ । तार वा वेतार केन्द्रहरूद्वारा एक विन्दुबाट अर्को विन्दुसम्म कुरा पठाइए र प्राप्त गरिए झैं नै सामान्यत संप्रेषण-प्रक्रियाको कल्पना गर्न सकिन्छ । जे होस्, संप्रेषण–प्रक्रिया अन्तर्गत मनका अनुभवको प्रेषण र ग्रहण हुन्छ भनी मोटा-मोटीमा भन्न सकिन्छ ।

८. संप्रेषणको खास मनोवैज्ञानिक अर्थ

रिचर्डस् संप्रेषणलाई मनोवैज्ञानिक रूपमा अर्थ्याउँछन् । कतिपय खास स्थितिमा बेग्ला-बेग्लै मनमा प्राय: उस्तै अनुभूतिहरू उत्पन्न हुन जान्छन् र अलग–अलग व्यक्तिका अनुभूतिहरूमा प्राय: समानताकै स्थितिमा संप्रेषण हुन्छ भन्ने मान्यता उनले प्रस्तुत गरेका छन् । रिचर्डसका निम्ति प्रत्येक व्यक्तिका आ–आफ्नै मनहरू हुन्छन् र उनीहरूका अनुभूति पनि बेग्ला-बेग्लै हुन्छन् भन्ने मनोवैज्ञानिक तथ्य आधारभूत देखापर्छ र रहस्यवाद पूरै अस्वीकार्य बन्दछ ।

रिचर्डस्को संप्रेषणसम्बन्धी धारणालाई यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ– कुनै मनले आफ्नो परिवेषप्रति प्रकट गरेका प्रतिक्रिया (अनुभूति) बाट दोस्रो मन प्रभावित हुनुका साथै प्रथम मनकै समान अनुभूति प्रथम मनकै आंशिक प्रभाव-बाट प्राप्त गर्छ भने मनोवैज्ञानिक तात्पर्यमा संप्रेषण हुन जान्छ । संप्रेषणको प्रक्रियालाई सङ्कुल वा जटिल स्वीकार्दै रिचर्डस् यसका दुई अवस्था देखाउँछन् । पहिलो अवस्था हो दुई अनुभूतिहरू धेरै वा थोरै परस्पर समान हुनु अनि अर्को अवस्था हो दुई अनुभूतिहरू मध्ये दोस्रो अनुभूति धेरै वा थोरै प्रथम मनका अनुभूतिमा आधारित हुनु । संप्रेषणका यी दुई अवस्थालाई स्पष्ट पार्न रिचर्डस्ले रोचक उदाहरण प्रस्तुत गरेका छन् । भनौं, 'क' र 'ख' दुई मित्रहरू कुनै सडकमा हिंड्दा प्रधान न्यायाधीशलाई देख्छन् र 'क' 'ख' लाइ छुँदै भन्छ– 'हेर, प्रधान-न्यायाधीशज्यू आइरहनु भएको छ ।' यहाँ 'ख' को अनुभूति आकस्मिक रूपमै 'क' का अनुभूतिमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आधारित छ । तर यदि 'ख' 'क' का साथ नहुँदो हो र 'क' एक्लै प्रधान न्यायाधीशलाज्यूलाई देख्तो हो त पछि 'ख' का सामु उसले प्रधान-न्यायाधीशको वर्णन गर्दा 'ख' को अनुभूति निक्कै अंशमा अतीतमा उसले देखेका खास न्यायाधीशको 'सम्झना'मा र बाँकी 'क' का वर्णनमा निर्भर हुन जान्छ । यदि यस स्थितिमा 'क' सँग उल्लेखनीय वर्णन-क्षमता नभए र 'ख' सँग असाधारण 'ग्रहणशक्ति' नभए दुई जनाका अनुभूति मोटामोटी रूपमा मात्रै एक-अर्कासँग मेल खान्छन् र पूरै मिल्न सक्तैनन् ।

उपर्युक्त उदाहरण र टिप्पणीबाट रिचर्डस् के निष्कर्ष प्रस्तुत गर्छन् भने वक्तासँग विशिष्ट किसिमको संप्रेषण-सामर्थ्य र श्रोतासँग पनि विशिष्ट ग्रहणशक्ति भए मात्रै संप्रेषण सफल हुन सक्छ । अवश्य नै वक्ता र श्रोताका बीचमा लामो र विविधतापूर्ण चिनाजानी, घनिष्ट परिचय र प्रायः उस्तै जीवन–परिस्थितिमा आधारित अनुभूति-भण्डारमा निकै-निकै समानता भएमा पनि संप्रेषण हुन जान्छ तर कठिन प्रसङ्गमा चाहिँ संप्रेषण विगत अनुभूतिका समानताको जति उपयोग गरिन्छ त्यसमै निर्भर हुन्छ । संप्रेषणका कठिन स्थितिमा वक्ताले श्रोताका मनमा संप्रेष्य अनुभूतिहरूका निम्ति उद्दीपक कारणहरूको प्रस्तुतीकरण र संप्रेष्य अनुभूतिका निम्ति बाधक श्रोता–पूर्व–अनुभवको नियन्त्रण पनि गर्नुपर्छभनें श्रोताले वर्तमान अनुभूतिमा विगत अनावश्यक अनुभूतिलाई आउन नदिन सङ्घर्ष गर्नुपर्छ । श्रोताका अनुभूतिका निम्ति सम्पूर्ण सामग्री वक्ताले जुटाउनुपर्ने र अझ श्रोतालाई वर्तमान अनुभूतिमा बाधक अतीत अनुभूतिले पिरोल्ने स्थितिमा संप्रेषण कठिन हुनु स्वाभाविकै हो ।

६. विभिन्न प्रसङ्गमा संप्रेषणका समस्या

सामान्यतः सरल वस्तुसम्बन्धी संप्रेषण सुगम र जटिल वस्तुसम्बन्धी संप्रेषण कठिन देखिन्छ । तर सरल भनिने प्रसङ्गमै पनि संप्रेषणका कठिनाइहरू हुन्छन् । कुनै एक प्राकृतिक दृश्यमा पनि मान्छेपिच्छे रूचि बेग्लिन सक्छ, एउटा व्यक्ति झरनामा लवलीन हुन्छभने अर्को व्यक्ति कालो चट्टानका बारेमा सोचविचार गर्न थाल्छ । सरल प्रसङ्गमै पनि रुचिभिन्नताले गर्दा एउटै अनुभूतिको संप्रेषण वा सञ्चार हुनु सम्भव हुँदैन । मन्दिरमा उँघिरहेका कुनै भलादमीलाई दुई व्यक्तिले एकसाथ देख्ता कोही झोंकिन्छभने कसैलाई हाँसो आउँछ । यसरी सामान्य सरल प्रसङ्गमै पनि संप्रेषण कठिन देखापर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जे होस्, संप्रेषणका कठिन स्थितिमा त संप्रेषण प्रक्रिया स्वभावत: झन् जटिल हुन जाने जस्तो देखिन्छ। परन्तु रिचर्डस् उल्लेख गर्दछन्– शब्दले आफ्ना सहवर्ती शब्दहरूका प्रभावले गर्दा अर्थको परिधि प्राप्त गर्छ। त्यसैले एक्लै हुँदा अत्यन्त अस्पस्ट वस्तु पनि प्रकरण वा सन्दर्भमा स्पष्ट र निश्चित हुन आउँछ। अतएव प्रकरण वा सन्दर्भमा रहेको कुनै एक शब्द वा तत्त्वको प्रभाव उपस्थित अन्य तत्त्वहरू समेतमा परी पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रिया हुन जान्छ। यो तथ्य एउटा हस्तलिखित चिठीदेखि लिएर संप्रेषणका गम्भीर रूपहरूसम्म लागू हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्। खास तात्पर्य केही भने सामान्यत: सरलभन्दा कठिन वस्तुका संप्रेषणमा विभिन्नता हुने भए पनि वस्तुत: संप्रेषणका सरलभन्दा जटिल रूपमा नै निश्चितता-स्पष्टता बढी हुन्छ; किनभने त्यहाँ प्रकरण वा सन्दर्भले प्रशस्त सहयोग गर्दछ। कठिन-गम्भीर संप्रेषणका स्थितिमा रिचर्डस्का मतमा गद्यभन्दा पद्य श्रेष्ठ ठहरिन्छ; किन भने पद्य गद्यभन्दा बढी जटिल संप्रेषण साधन हो। सरल संप्रेषणभन्दा जटिल संप्रेषणमा कठिनाइ ज्यादा हुन्छन्; तैपनि जटिल संप्रेषणको साधन (शब्द,रूपतत्त्व) भाषिक सन्दर्भ र मनोराग तथा कलात्मक रूप–प्रविधिका सहायताले गर्दा ज्यादा शक्तिशाली प्रमाणित हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्।

संप्रेषणको कठिनता वर्ण्य विषयको कठिनतासँग प्राय: सहवर्ती भए पनि यी दुई रिचर्डस्का दृष्टिमा एउटै कुरा होइनन्। सप्रेषणको कठिनता र संप्रेषणका गहिराइमा भिन्नता देखाउँदै उनी अभ्युद्देशन (अभिधार्थ वा तथ्य कथन) मा संप्रेषणको गहिराइभन्दा शुष्कता महत्त्वपूर्ण देख्छन् र यस्ता ठाउँमा सूक्ष्म-विश्लेषणात्मक गद्य नै उपयुक्त हुन्छ भन्ने उदाहरण दिंदै भावोद्दीपन नगर्न अनुरोध गर्छन्। तर जुन संप्रेषणमा मानसिक अनुक्रियाहरू अपेक्षित रहन्छन्, त्यहाँ उनका दृष्टिमा संप्रेषणको गहिराइ वाञ्छित हुन्छ। त्यसैले उनी कलात्मक संप्रेषणका क्षेत्रमा रागात्मकता वा अभिवृत्तिको निर्माण गर्नुपर्दा संप्रेषणले गहिरो-गम्भीर रूप अँगाल्नुपर्छ भन्दछन्।

८. संप्रेषण सिद्धान्तका मूल बुँदाहरू

रिचर्डस्का संप्रेषण सिद्धान्तका आधारभूत स्थापनाको चर्चा गरी सकिएको छ र यस चर्चाका अन्त्यमा मोटामोटीमा निम्न लिखित बुँदाका आधारमा संप्रेषण-सिद्धान्तको मर्मलाई टिप्नु उपयुक्त देखिन्छ:--

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(१) रिचर्डस्को समालोचनासिद्धान्त उद्दीपन अनुक्रियाको मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाबाट प्रेरित छ र कलाकारले वर्तमान र अतीत (स्मृतिमय) उद्दीपनको फलस्वरूप प्राप्त अनुक्रिया वा अनुभूति अर्थात् मूल्यलाई कलाकृतिका रूपमा प्रकट गर्दछ र त्यो प्रकट संप्रेषण-प्रक्रियाकै अङ्ग हुन जान्छ। परन्तु भावक (पाठक/दर्शक/श्रोता) का दृष्टिले चाहिं कलाकृतिमा प्रकट मूल्य उद्दीपक हुन जान्छ र त्यसबाट भावकका मनमा अनुक्रिया (अनुभूति) वा मूल्यको संप्रेषण हुन्छ। यस सन्दर्भमा कलाकारका मनका अनुभूति कलाकृतिका माध्यमबाट भावकद्वारा ग्रहण हुनु नै संप्रेषण हो।

(२) संप्रेषण-सिद्धान्तले मानव जीवनका बृहत् रूपरेखामा कलाको मूल्य वा उपयोगिताको ठोस मनोवैज्ञानिक व्याख्यामा भूमिका खेल्दछ। अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकतम आवेग वा एषणा (अनुभूति) को सन्तुष्टिको स्थिति नै मूल्य हो र कल्पना वा प्रतिभाका कारणले कलाकारको सन्तुलित मनोव्यवस्था दुर्जन र महात्माहरूभन्दा उत्कृष्ट रूपमा कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण कमभन्दा कम एषणा, आवेग वा अनुभूति कै मात्र दमन, वर्जन वा परिहारमा आधारित भएकाले अधिक मूल्यवान हुने हुँदा कलाकारका यी उच्चतम हृदयका उच्चतम क्षण कलाकृतिमा संप्रेषित हुन्छन् भने हाम्रा सामन्य अनुभूतिकै सजातीय किन्तु बढी सन्तुलित यी कलात्मक अनुभवबाट भावकको मनोव्यवस्था उद्दीप्त हुन्छ र यस संप्रेषण (कलाकृतिका मूल्यवान् अनुभवको ग्रहण वा सहभागिता) बाट उसको अस्तव्यस्त, एक/दशमांश अनुभूति संसारमा संकुचित र अव्यवस्थित मनोजगत कलाकारकै जस्तै परिपूर्ण (दश/दशमांश) र सन्तुलित मनोव्यवस्थाप्रति उत्प्रेरित हुन्छ अनि स्नायुतन्त्रका उल्झन वा मानसिक तनाउबाट मुक्त, प्रशान्त, समाहित र स्वस्थ्य मनःस्थितिका प्राप्तितिर भावक उन्मुख हुन्छ जसलाई अमनोवैज्ञानिक शब्दावलीमा आनन्द या आह्लाद भनिन्छ तापनि मनोवैज्ञानिक शब्दावलीमा मनको समाहिति (समाहित अवस्था) वा सन्तुलित विरामावस्था भन्नु पर्दछ र आनन्द चाहिं स्वयम् प्राप्ति नभई त्यस समाहिति या सन्तुलित विरामावस्थाको सूचक मात्र हो। यसरी रिचर्डस्का दृष्टिमा कलाकृति अधिकतम अवचेतन व्यवस्थितता वा सन्तुलनले गर्दा अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण अधिकतम अनुभूतिको समावेश (कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण कमभन्दा कम अनुभूतिको मात्र दमन वा वर्जन) भएको कलाकारीय उच्चतम मनका उच्चतम क्षणका मूल्यवान् अनुभूतिको स्थायी सञ्चय हो र त्यसमा कलाकारले आफ्नो अनुभूतिको संप्रेषण गरेको हुन्छ अनि भावकले पनि कलाकृतिबाट त्यसको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संप्रेषण (ग्रहण वा सहभागिता) द्वारा आफ्नो मानसिकताका परिमार्जन र व्यवस्थितताका निम्ति उद्दीपन प्राप्त गर्दछ । यही मूल्य र त्यसको संप्रेषणकै सामर्थ्यका आधारमा रिचर्ड्स् कलाको मूल्य वा उपयोगिता यसै मनोवैज्ञानिक आधारमा स्थापित गर्दछन् ।

(३) रिचर्ड्स् संप्रेषणका कतिपय प्रचलित अर्थहरूको खण्डन गर्दै यसको मनोवैज्ञानिक अथ प्रस्तुत गर्दछन् । संप्रेषण सिद्धान्त त्यही मनोवैज्ञानिक अर्थ नै हो । यस सन्दर्भमा रिचर्डस्को संप्रेषण सिद्धान्तको मूल मर्म हो:-

१) प्रत्येक व्यक्तिका आ-आफ्नै मन (स्नायुतन्त्र) हुन्छन् र उनीहरूका जीवनका पृष्ठभूमिले गर्दा आ-आफ्ना अनुभूतिहरू हुन्छन् । तैपनि कतिपय स्थितिमा बेग्ला बेग्लै मनहरूमा प्रायः उस्तै अनुभूतिहरू उत्पन्न हुन सक्छन् भने यी अलग अलग व्यक्तिका अनुभूतिहरूमा प्रायः समानताकै स्थितिमा संप्रेषण हुन सक्छ ।

२) संप्रेषण–प्रक्रियामा दुई मनका अनुभूतिहरूमा प्रायः समानता अपेक्षित छ भने यस समानताको व्याखया के हो ? रिचर्डस्का दृष्टिमा कुनै मनले आफ्नो परिवेषप्रति प्रकट गरेका प्रतिक्रिया(उद्द्दीपनको फलस्वरूप व्यक्त गरेका अनुक्रिया वा अनुभूति) बाट दोस्रो मन उद्दीप्त वा प्रभावित भई दुई मनका बीच प्रायः समान अनुक्रिया वा अनुभूति उत्पन्न भएमा नै संप्रेषण हुन जान्छ । यसको तात्पर्य हो– कुनै एक मनले प्रकट गरेका अनुक्रिया (अनुभूति) बाट प्रभावित भई दोस्रो (व्यक्तिको) मनमा पनि पहिलो मनकै प्रायः समान अनुभूति उत्पन्न हुनु नै संप्रेषण हो ।

३) उपर्युक्त संप्रेषण प्रक्रियामा प्रथम मनका अनुभूतिका आंशिक प्रभावबाटै दोस्रा मनमा प्रथम मनकै प्रायः समान अनुभूति हुनु रिसर्डस् आवश्यक देख्तछन् । यसको मतलव हो– प्रथम मनका अनुक्रिया वा अनुभूतिका उद्दीपनबाट दोस्रो मनमा प्रथम मनकै प्रायः समान अनुक्रिया उत्पन्न हुनु संप्रेषण हो; त्यस समानतामा प्रथम मनका अनुभूतिकै आंशिक भूमिका हुनुपर्छ र अंशतः दोस्रो मनकै विगत अनुभव (सञ्चित अनुभूति) ले पनि भूमिका खेल्दछ ।

४) 'क' र 'ख' ले एक साथ प्रधानन्याधीशलाई देखेका उदाहरणमा जुन परिवेष 'क' लाई प्रधानन्यायाधीशका बारेमा टिप्पणी गर्न उद्दीप्त गरी हेर, प्रधान न्यायाधीशज्यू आइरहनु भएको छ,' भन्ने अनुक्रिया व्यक्त गर्न प्रेरित गरिरहेको छ त्यसै परिवेषमा 'ख' पनि भएकाले संप्रेषण सुगम नै होला तर 'क' ले मात्र प्रधान न्यायाधीशलाई देखी पछि त्यतिखेर अनुप-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्थित 'ख' समक्ष प्रधान न्यायाधीशको वर्णन गरेका उदारहणमा नै संप्रेषण प्रक्रियाको वास्तविक स्वस्वरूप प्रकट हुन्छ। यस स्थिथितमा अंशत: 'क' को अनुक्रिया वा वर्णन र अंशत: 'ख' कै न्यायाधीधसम्बन्धी पूर्व-अनुभवकै आधारमा संप्रेषण हुन्छ वा 'क' र 'ख' का बीच प्राय: समानता उत्पन्न हुनु नै कला वा साहित्यका सन्दर्भमा संप्रेषण हो भनी रिचर्ड्स् ठान्दछन्।

५) उपर्युक्त सन्दर्भमा संप्रेषण एकोहोरो नभई दोहोरो प्रक्रिया हो भनी रिचर्ड्स् स्पष्ट पार्न चाहन्छन्। वक्ता र श्रोता वा लेखक र पाठक दुवैका संयुक्त प्रयास तथा सामर्थ्यमैं संप्रेषण संभव हुन सक्छ; संप्रेषणमा अंशत: वक्ता (लेखक) सङ्घर्षशील रहन्छ भने अंशत: श्रोता (पाठक) अथवा भावक। संप्रेषण गरिने कुरा वा अनुक्रिया (अनुभूति) जति ज्यादा जटिल र सूक्ष्म हुन्छ त्यति ज्यादा सामर्थ्य र प्रयास दुवैतर्फ (वक्ता र श्रोता य्रा लेखक र पाठक अथवा कलाकार र भावक) बाट अपेक्षित छ। वास्तविक संप्रेषण अनुभूतिको प्रेषण र ग्रहण दुवै हो; प्रेषक कलाकारमा विशिष्ट प्रेषण सामर्थ्य र ग्रहणकर्ता भावकमा विसिष्ट ग्रहण सामर्थ्य हुनै पर्छ म जसलाई क्रमश: संप्रेषण शक्ति र ग्रहण (ग्राहिका) शक्ति भनिन्छ।

६) संप्रेषणका क्रममा प्रेषक (संप्रेषणकर्ता) कलाकार र ग्रहण कर्ता भावकका विगत अनुभवमा जति ज्यादा निकटता भयो, संप्रेषण उति सुगम हुनु स्वाभाविकै हो। तर प्राय: यस सुगमताको मात्रा कम हुन्छ र संप्रेषणका निम्ति विशेष प्रयत्न दुवैतर्फबाट अपेक्षित हुन्छन्। यस्तो कठिन स्थितिमा वक्ता वा संप्रेषक कलाकारले श्रोता वा भावकका मनमा संप्रेष्य अनुभूतिका उद्दीपक कारणहरूको प्रस्तुतीकरणका साथै त्यसमा बाधा पुऱ्याउने खालका (भाववका मनका) असंबद्ध पूर्व अनुभवको 'नियन्त्रणको प्रयास गर्नुपर्ने हुन्छ र कलाका सारा प्राविधिक (शिल्प संबन्धी) कुरा यसैका उपज हुन्; त्यस्तै श्रोता वा भावकले पनि संप्रेष्य अनुभूतिका सन्दर्भमा बाधक वा अनावश्क पूर्व अनुभवको नियन्त्रण र संबद्ध हुने पूर्व अनुभवको अधिकाधिक उपयोगका निम्ति प्रयत्न गर्नै पर्छ जसलाई ग्रहण वा ग्राहिका शक्ति भनिन्छ।

७) सामान्यत: सरल अनुभूतिको संप्रेषण सजिलो देखा पर्छ, त्यो ठीकै पनि हो। परन्तु एक्लैभन्दा सन्दर्भ वा प्रसङ्गमै कुरा बढी निश्चित हुन्छ; शब्दको अर्थ ज्यादा स्पष्टिन्छ अनि अनुभूति पनि बढी निश्चित रूपमा संप्रेषित हुन्छ। त्यसैले रिचर्डस् सरल-छोटो अनुक्रियाभन्दा विस्तृत-जटिल अनुक्रिया सन्दर्भका कारणले गर्दा बढी सुस्पष्ट हुन सक्ने ठान्दछन्। यसै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सिलसिलामा उनी भाषाका तथ्यकथन (अभिधार्थ) भन्दा रागात्मक प्रयोगमा सङ्कुल र जटिल अनुक्रिया बढी स्पष्टिने वा संप्रेषित हुने अनुभव गर्दछन् र कला या साहित्यका रूपपक्ष (प्राविधिक पक्ष) ले गर्दा 'मूल्य' वा अनुक्रिया (अनुभूति) बढी संप्रेष्य हुन जाने (रूप-पक्षले गर्दा भावकमा संप्रेष्य अनुभूतिको बढी उद्दीपन र अनावश्यक पूर्व अनुभवको नियन्त्रणको फल स्वरूप) ठान्दछन् । त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा विषयवस्तु 'मूल्य' हो भने शिल्पपक्ष वा रूप 'संप्रेषण' का साधन हुन् ।

८) निष्कर्षमा रिचर्डस् मूल्यवान् अनुभूतिका साथै शक्तिशाली संप्रेषणमै कलाको सामर्थ्य देखतछन् र अनुभूति मूल्यवान् भए पनि संप्रेषण-शक्ति कमजोर भएका कलाकृतिलाई दुर्बल ठह्‍याउँछन् ।

६. संप्रेषणसँग संबद्ध अन्त्य विभिन्न पक्षहरू

६.१ परिचयात्मक टिप्पणी

रिचर्डस्ले वक्ता र श्रोताबाट संप्रेषणार्थ अपेक्षा गरेको विशेष योग्यता वा क्षमता विचित्र नभई मानवीय वा मनोवैज्ञानिक सामान्यता नै हो। श्रोता वा भावकको विशेष ग्रहणशक्ति भन्नु विवेक र व्यञ्जनाशक्ति हुनु हो, उसले संप्रेष्य अनुभूतिका सन्दर्भमा आफ्ना अनुभूतिका विगत समानताको उपयोग गर्नु हो र यस्तो उपयोग गर्दा ती विगत समान अनुभूतिलाई परस्पर जेलिन नदिई मुक्त र स्पष्ट रूपमा पुनर्जागृत गराउनु र अनावश्यक व्यक्तिगत विचरण र आकस्मिकताको नियन्त्रण गर्नु जस्ता कुरा अपेक्षित हुन्छन् ।

संप्रेषण-प्रक्रियामा भावक (श्रोता, दर्शक वा पाठक) पनि सहभागी हुनुका साथै उसमा पनि विशेष ग्रहणशक्ति अपेक्षित हुंदाहुँदै पनि वक्ता वा कलाकार नै मूलतः सक्रिय सहकारी हुन्छ। त्यसैले रिचर्डस् सफल संप्रेषणका निम्ति संप्रेषक (कलाकार) मा हुने र अपेक्षित प्रमुख गुण वा क्षमताको चर्चा विस्तार पूर्वक गर्न चाहन्छन् जसलाई संप्रेषणसँग सम्बद्ध विभिन्न पक्ष पनि भन्न सकिन्छ। अवश्यै संप्रेष्य अनुभूतिका ग्रहणका दृष्टिले भावकमा पनि ग्रहण-शक्ति वा विशेष गुणहरू अपेक्षित छन्, तर ती गुणहरू संप्रेषणको मूल सहकारीका नाताले कलाकारमा बढी अपेक्षित छन् ।

६.२ अतीतको सुलभता कलाकारको प्रथम विशिष्ट क्षमता

कलाकारमा जीवन जगत्का जे जति उद्दीपन वा प्रभाव पर्दछन् ऊ तिनीहरूको सापेक्ष महत्त्व पहिचानी अवचेतन स्तरमा तिनीहरूलाई सुव्यवस्थित र सन्तुलित रूपमा पूरै सुसञ्चित र सुरक्षित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

राख्न सजिलै सक्छ र अभिव्यक्ति वा संप्रेषणका बखत पनि उसलाई यी दश-दशमांश अनुभूतिहरू सुलभ रहन्छन् र यसलाई कलाकारको संप्रेषणसम्बन्धी पहिलो गुण वा क्षमा भन्न सकिन्छ। परस्परसंघर्षी अनुभवका बीच पनि सन्तुलन राख्ने क्षमताले गर्दा कलाकार सजिलैसँग यिनी-हरूका बीच आन्तरिक रूपमा नयाँ सम्बन्ध स्थापित गर्दछ। कलाकारको मुख्य सामर्थ्य (सामान्य व्यक्तिका तुलनामा) आफ्ना समग्र अनुभूतिका विविध तत्वहरूमा सूक्ष्म, स्वतन्त्र र व्यापक किसिमले सम्बन्ध स्थापित गर्नु नै हो जसको फलस्वरूप विना दंशन र वर्जन उसका अनुभूति सञ्चित रही राख्छन्। ड्राइडेन भन्छन्– 'शेक्सपियरमा प्रकृतिका सम्पूर्ण बिम्बहरू उपस्थित नै थिए, त्यसैले उनले यी बिम्बहरूलाई विना परिश्रम सजिलै प्रस्तुत गरेका हुन्।' जे होस्, कलाकारले आफ्नो जगत्-जीवनका समग्र (दशदशमांश) हरूलाई आफू अनुभव भित्र समन्वित परस्पर जेलिन नदिई विवेकपूर्ण, व्यञ्जनात्मक, मुक्त र स्पष्ट रूपमा पुनर्जीवित गराउनाका साथै असम्बद्ध वैयक्तिक विवरण र आकस्मिकताउपर नियन्त्रित गर्नुपर्छ र अभिव्यक्ति वा संप्रेषणका बखत सुलभ राख्नुपर्छ। यसैलाई अतीतको उपलभ्यता वा सुलभता भन्न सकिन्छ र संप्रेषणका दृष्टिले कलाकारको प्रथम गुण वा क्षमता यही हो। रिचर्डस् यस सूत्रको व्याख्या विस्तारपूर्वक गर्दछन्।

रिचर्डस्ले संप्रेषणका सन्दर्भमा कलाकारमा देखेको 'अतीतको सुलभता' केवल अतीतका सम्पूर्ण अनुभवको आवृत्ति, प्राप्ति वा अविकल स्मृति होइन; किनभने सम्पूर्ण अतीत जस्ताको तस्तै स्थान, काल र कारण-सहित उपलब्ध हुनुको परिणाम पागलपन हुन सक्छ। वास्तवमा अतीतको अविकल स्मृति, आवृत्ति वा प्राप्तिका अवस्थामा कलाकृतिका निम्ति अनावश्यक र परिहार्य ठहर्ने वैयक्तिक तत्वहरू पनि मुछिएर आउँछन् र छुट्टिन सक्तैनन् र यस्तो हुनु उसका निम्ति लाभप्रद हुनाको साटो हानिकर नै हुन जान्छ। त्यसैले कलाकारको अतीत-सुलभताको अर्थ रिचर्डस् 'मुक्त पुनरुत्पादन' (पुनरुज्जीवन) ठान्दछन्। यस पुनरुज्जीवन वा पुनरुत्पादनको तात्पर्य अतीतको कुनै विशिष्ट मनःस्थितिलाई सुलभ-उपलभ्य बनाउनु हो। रिचर्डस्को मनोवैज्ञानिक दृष्टिमा अतीतकै जस्तै आवेग र अभिरुचि सक्रिय भएमा नै प्रथमतः त्यो मनःस्थिति पुनरुज्जीवित वा पुनरुत्पादित हुन सक्छ। अनुभूतिहरू खास अवेगका समूहबाट निर्मित हुन्छन् भने अतीतकै जस्ता केही आवेग घटित भएमा नै मूलभूत अनुभूतिहरूको पुनरुज्जीवन हुन सक्छ। प्रायशः अनुभूतिहरूको यथावत् पुनरुज्जीवन विकृति सिद्ध हुन्छ भन्दै अतीतका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुभूतिहरूको 'मुक्त' पुनरुज्जीवनका पक्षमा उनी छन् । मूलभूत आवेगहरू-मध्ये केही मात्र आवृत्त हुन्छन् र नयाँ आवेगहरूको प्रवेशसँगै पुराना र नयाँ आवेगका बीच एक प्रकारको सम्झौता हुन जान्छ भने यसरी हुने अतीत अनुभूतिहरूको मुक्त पुनरुज्जीवन कलाकृतिमा अपेक्षित हुने रिचर्डस् ठान्दछन् । हो, चिकित्सालयको कुनै रोगीले अतीतको पूर्ण निर्माण गर्छ, नयाँ आवेगको प्रवेश नहुँदा यही स्थिति हुन्छ भनी रिचर्डस औंल्याउँछन । जे होस्; जटिल आवेग-हरूबाट बनेको अनुभूति मात्रै पुनरुज्जीवित वा पुनरुत्पादित हुन सक्छ, सरल आवेगबाट निर्मित अनुभुति चाहिं पूरै आवेगहरू प्रवल नभई जागृत हुने सम्भावना कमै हुन्छ र यस्तै आवेगहरूको पूर्ण वा यथावत् नभई 'मुक्त' प्रत्यागमन नै अतीतको सुलभताको तात्पर्य हो । मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त अनुसार पनि कुनै स्थितिको आंशिक प्रत्यागमनले सम्पूर्ण स्थितिको प्रत्यागमनलाई सम्भव बनाइदिन्छ भने अतीतका आवेगहरू जस्तै केही आवेग पुनःघटित भएमा अतीतका तीअनुभूतिको प्रत्यागमन वा पुनरुत्पादन (पुनरुज्जीवन) सम्भव हुन्छ र यही नै रिचर्डस् कोदृष्टिमा अतीतको सुलभता हो ।

उपर्युक्त सन्दर्भमा कुन अतीत-अनुभूतिको पुनरुत्थान वा प्रत्यागमम हुने भन्नेकुरामा रिचर्डस् छलफल गर्न चाहन्छन् । अनुभूतिमा निहित आवेगहरू बहुसङ्ख्यक र बहुविध वा केही मात्र र विभिन्न पनि हुन सक्छन् । अतीतमा आवेगहरू अनेकौं 'विविधतामय सम्पूर्णता'का रूपमा रहेकाले ती आवेगमध्ये कुनचाहिं 'आवेग'–सम्पूर्णताको पुनरुत्थान हुने भन्ने द्वन्द अतीत–अनुभूतिको प्रत्यागमन वा पुनरुज्जीवनमा अवश्यै हुन्छ । यस द्वन्दको निर्णय मूलतः 'अंगहरूका बीचमा मूल अङ्गसँगको सम्बन्धको विशेषता'कै आधारमा हुन्छ भन्ने जनाउँदै रिचर्डस् गेष्टाल्टवादी मनोविज्ञानको मान्यताको आधार लिएर भन्दछन् — अतीत अनुभूतिका पुनरुत्थानमा मूलसँगको सम्पर्क वा समानान्तरीयता मात्र नियामक हुंदैन । रेखा-गणितको कुनै सूत्र घोक्नु र बुझ्नु भिन्न भए जस्तै रिचर्डस् यस अतीत अनुभूतिको प्रत्यागमन वा पुनरुज्जीवनको प्रक्रियालाई ठाम्दछन् । कुनै स्थितिलाई राम्रै बुझ्नु र त्यसप्रति लिखित प्रतिक्रिया व्यक्त गर्नुमा फरक छ; केवल प्रतिक्रिया व्यक्त गर्नु अनुक्रियाको अस्तव्यस्तता होभने कुनै स्थितिलाई बुझ्नु चाहिं क्रमबद्ध जटिल अनुक्रिया वा अनुक्रियाको क्रमबद्ध शृङ्खला हो । रिचर्डस् मनको बौद्धिक अबौद्धिक विभाजनमा अविश्वास गर्दै बुझ्नुको अर्थ सोध्नु-सोच्नु नभई कुनै स्थितिप्रति सम्पूर्णतामा अनुक्रिया व्यक्त गर्नु हो भन्दछन् । सम्पूर्णता के हो ? अङ्ग अङ्गलाई उचित अंश दिनुका साथै उपयुक्तः उन्मुक्त पनि प्रदान गर्ने सङ्गतिपूर्ण

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ढङ्ग नै सम्पूर्णता हो । त्यसैले निष्कर्षमा अस्तव्यस्त अनुभूतिभन्दा व्यवस्थित अनुभूतिको पुनरुत्थानको सम्भावना रहन्छ अनि यसै 'सम्पूर्णता' का स्थितिमा अतीत अनुभूतिहरूको प्रत्यागमन, पुनरुत्थान, पुनरुत्पादन वा पुनरुज्जीवन वढी संभाव्य रहन्छ अर्थात् जटिल (वढी क्रमबद्ध र व्यवस्थित) अतीत अनुभूतिहरू संप्रेषण वा अभिव्यक्तिका निम्ति बढी सुलभ रहन्छन् । अतीतको यही सुलभताले गर्दा नै कलाकारको मनो-व्यवस्था वढी मूल्यवान् छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् ।

अतीत अनुभूतिको सुलभताको प्रसङ्गलाई रिचर्डस्ले मानसिक वा स्नायविक सतर्कताको स्थितिसँग जोड़ेर समेत व्याख्या गरेका छन । 'स्नायविक र मानसिक मान्यता' को प्रतिपादन गर्दै हेनरी हीडले 'सतर्कता' तिर ध्यानाकर्णण गरेका छन् अनि सतर्कताको उच्च स्थितिमा हाम्रो स्नायुतन्त्रले उद्दीपनप्रति प्रतिक्रियाको रूपमा बढी समायोजित, विवेकपूर्ण र क्रमबद्ध अनुक्रियाहरू व्यक्त गर्दछ भन्ने प्रतिपादन गरेका छन् । अतएव उच्चकोटिको सतर्कताद्वारा युक्त अनुभूतिहरूकै पुनरुत्थान वा पुनरुज्जीवनको सम्भावना ज्यादा रहन्छ भने निम्नतर सतर्कताको स्थितिमा चाहिँ अनुक्रिया कमै विवेकग्राह्यता र कमैं सूक्ष्मताका साथ अनुकूलित हुन्छन् र यिनको प्रत्यागमनको सम्भावना पनि कमै हुन्छ। जे होस्, स्नायुतन्त्रका सतर्कता वा जागरूकताको मात्रामा नै कुनै उद्दीपक परिस्थितिप्रति अनुक्रियाको मात्रा निर्भर रहन्छ भन्ने निचोड प्राप्त हुन्छ । त्यसैले उच्च सतर्कता-जागरुकताको स्थितिको अतीत अनुभूतिको पुनरुत्थान बढी सम्भव हुन्छ वा यस्ता अनुभूतिहरूमा बढी सुलभता हुन्छ । अझ यस प्रसङ्गमा अतीत अनुभूतिका वखतको सतर्कताभन्दा पनि पुनरुत्थानक्षणको सतर्कताको मात्रा बढ्ता महत्वपूर्ण रहन्छ ।

यसरी रिचर्डस् अतीतको सुलभताको व्याख्या व्यवस्थितका साथै असामान्य सतर्कतायुक्त आवेगको पुनरुत्थानका रूपमा प्रस्तुत गर्छन् तर त्यति गरेर मात्र पनि उनी सन्तुष्ट हुँदैनन । सामान्य मान्छेको मन आवेगका दृष्टिले कठोर तथा दमन-वर्जन वा वहिष्कारपरक हुने भएकाले त्यहाँ स्थापित हुन नसक्ने सम्बन्धहरू कवि-हृदयमा स्थापित हुन्छन् र यिनै मौलिक सम्बन्धहरूले गर्दा कविको अतीत अनुभव चाहिएको वेला व्यापक र मुक्त रूपले सुलभ, उपलभ्य वा पुनरुत्पाद्य अनि पुनरुज्जीव्य रहन्छ भन्ने टिप्पणी समेत उनी गर्दछन । सामान्य मान्छे आफ्ना अभिवृत्तिमा स्थिरता र स्पष्टताका निम्ति जीवन-जगतका परिस्थितिले उत्पन्न गरेका अनुभूति वा अनुक्रियाहरू मध्ये अधिकांश अनुक्रिया प्रायशः दमन गर्नुपर्ने स्थितिमा हुन्छ, किनभने ऊ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तिनीहरूलाई सङ्गठित र व्यवस्थित गर्न नसक्नाले त्यागन विवश छ । हामी सामान्य मान्छेहरू उद्दीपनको सानो क्षेत्र मात्र सह्याल्न सक्छौं, र अरू बाँक छाडिदिन्छौं । तर कवि आफ्नो आन्तरिक सन्तुलन र सङ्घटनका शक्तिले गर्दा अस्तव्यस्ततताविना नै सम्पूर्ण अनुक्रियाहरूलाई सम्हालेर राख्न सक्छ र चाहिएका बेला उसका निम्ति अतीत अनुभूतिको सुलभता हुन्छ। यसरी रिचर्डस् कलाकार वा कविलाई उपलब्ध क्षमता (प्रथम विशेषता) का रूपमा 'अतीतको सुलभता' लाई अर्थ्याउँछन् । उनी भन्दछन्– यसो हेर्दा कवि वा कलाकार मानसिक विश्रृङ्खलता र असङ्गठितता तथा दुर्बल-विकीर्ण दृष्टि भएको अनि निर्धारणरहित जस्तो देखिए पनि वस्तुतः ऊ यसको ठीक उल्टो हुन्छ र सिंगै संङगठित जीवन–अनुभवको सुलभताले गर्दा अनुभूतिको श्रृङ्खलितता नै रिचर्डस्का दृष्टिमा उसको वैशिष्ट्य देखा पर्छ ।

९.३ सामान्यात्मकता: कलाकारको अर्को विशिष्ट क्षमता

रिचर्डस्को संप्रेषण–चर्चामा कलाकारको दोस्रो विशेष क्षमताको रूपमा सामान्यात्मकता (नर्मलसी) देखापर्छ । जसप्रति सँप्रेषण गर्नु छ, उसका अनुभूतिसँग कवि वा कलाकारका अनुभूति मिल्न नसक्नुको अर्थ असफलता हुन्छ, तर रिचर्डस 'मिल्नु' र सामान्यात्मकताका बीच मोटामोटी निकटता हुदा हुँदै पनि सामान्यात्मकताको विशेष ब्याख्या आवश्यक ठान्दछन । त्यसैले 'मानक' (स्टायन्डर्ड) हुँदै समान्यात्यकता सम्म पुग्नु उपयुक्त प्रतीत हुन्छ !

जातीय सीमाना र कतिपय 'मानसिक प्रकार'का सीमाभित्र निकै आवेगहरू मान्छेका निम्ति समान हुन्छन् र यिनीहरूका उद्दीपन, दिशा र प्रक्रियाहरू प्रनि प्रायः एकरूप देखिन्छन्; परन्तु मानवीय निकै आवेगहरू समान नभई एकरूपताविहीन र असामान्य पनि छन् । यस्ता सामान्य र असामान्य आवेगहरूलाई नाम दिदै व्यवस्थित व्याख्या गर्न सकिने विकसित अवस्थासम्म निश्चय नै मनोविज्ञान पुगिसकेको छैन; तैपनि प्राग्–ऐतिहासिक कालदेखि कतिपय आवेगहरू उस्तै रहेका छन् र समान अवसरमा उस्तै मार्ग अँगाल्दै देखा परेका पनि छन् । यिनै एकरूप र अनेकरूप (सामान्य र असामान्य) आवेगका बीच जागरुकता–सतर्कताका मनःस्थितिमा न त अस्थिर न त स्थिर किसिमका अन्य आवेगहरू पनि पाइन्छन् । संप्रेषणका क्रममा एकरूप वा सामान्य आवेगहरूको ठूलो भूमिका रहन्छ; किन भने वक्ता र ग्रहणकर्तामा आफ्ना प्रभावशाली उद्दीपनका साथ कतिपय आवेगहरू र यी आवेगहरूले परस्परमा पार्ने प्रभाव–परिवर्तनहरू समान हुनुपर्छ (तर पूरै अवसर र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुक्रियाहरू पनि समान होलान् भन्ने चाहिं हामी अपेक्षा गर्न सक्तैनौं)। अवश्यै मूल्यका संप्रेषणको क्रममा कल्पनाद्वारा निश्चित सीमासम्म असमानता-हरूमाथि विजय प्राप्त हुन सक्छ; तैपनि 'कल्पना' भन्नु कुनै रहस्यात्मक र विचित्र सत्ता नभई मनका अरू प्रक्रिया जत्तिकै विलक्षण मानसिक शक्ति मात्र हो भन्ने कुरा स्वीकार्नु पर्छ। यसको तात्पर्य हो– सामान्य वा एकरूप आवेगको संप्रेषण (र ग्रहण) सुगम हुन्छ।

संप्रेष्य संपूर्ण आवेगहरू श्रोता वा भावकका पूरै पूर्व अनुभवभित्र कै हुनु रिचर्डस् आवश्यक ठान्दैनन्; किन भने कतिपय सक्रिय आवेगहरूको उपस्थिति भयो भने अन्य आवेगहरूको उत्थान आवश्यक उद्दीपन नभए पनि हुन सक्छ। यस्ता स्वतः आउने आवेगहरूलाई रिचर्डस 'काल्पनिक' आवेगको संज्ञा दिंदै यी काल्पनिक आवेगका निम्ति विम्ब–विधान घटित हुनु वा नहुनु महत्त्वपूर्ण छैन भनी भन्दछन्। यसरी कुन काल्पनिक आवेगहरूको उत्थान हुन्छ भन्ने कुरा अंशतः अकाल्पनिक आवेगमा निर्भर रहन्छ अर्थात् अकाल्पनिक अनुभूतिमा (जब सबै आवेगहरूका उद्दापनहरू थिए) जुन आवेगहरू सहचारी वा सहकारी थिए, उनै सहचारी आवेगहरूको उत्थान हुन्छ; यही रिचर्डस्को धारणा देखिन्छ। काल्पनिक आवेगहरू पूर्व–साहचार्यको हेतु उपस्थित भए अनुसार नै प्रकट हुने स्थितिमा कल्पना आवृत्ति-मूलक मात्र हुन्छ तर सृजनात्मक–निर्माणात्मक कल्पनामा चाहिं यस्तो साहचर्य हेतु उपस्थित हुँदैन। कलरिजको कल्पनाद्वय (मूलकल्पना र गौण कल्पना) विभेदका सन्दर्भमा मूलभूत तथा गौण कल्पनामा रहस्यात्मकता अनु-भव गरे तापनि रिचर्डस् आफ्नो कल्पना–वर्गीकरणलाई कलरिजको प्रकल्पना-कल्पनाभेदकै निकटतम तर गैह्र–रयस्यवादी ठान्दछन्। अर्थात् रिचर्डस्द्वारा पूर्वचर्चित आवृत्तिमूलक कल्पना प्रकल्पना जस्तै छ र कलरिजको कल्पना (गौण) चाहिं रिचर्डस्को निर्णायात्मक कल्पना जस्तै छ। तर कलरिज कल्प-नालाई मूल्य–सन्दर्भ दिंदा प्रकल्पनालाई तुच्छ ठान्दछन् भने रिचर्डस् यसमा सहमत छैनन्। रिचर्डस् निर्माणात्मक कल्पनाकै सन्दर्भमा केन्द्रित हुन चाहन्छन्। प्रबल संवेगका क्षणमा कुनै दृश्य जसरी अनुभूत भएको थियो, परि-वर्तित मनः–स्थितिमा त्यस्तै रहँदैनभने कल्पनामा वर्तमान अनुभूतिको प्रवेश पनि महत्त्वपूर्ण छ भन्ने सिद्ध हुन्छ; निर्माणात्मक कल्पनाले यसको सकार गर्दछ। सक्रिय आवेगको भिन्नताले गर्दा कुनै अनुभूतिको स्वरूप नै बदलिन्छ र कल्पनाका निर्माणमा विगत अनुभूतिका साथै वर्तमान अनुभूति पनि महत्त्वपूर्ण ठहर्छ भन्ने रिचर्डस्का दृष्टिमा यस तथ्यबाट कलासम्बन्धी निकै प्रसङ्गहरू-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

को व्याख्या गर्न सकिन्छ। कलाकृतिको सङ्ख्या कम हुनाको कारण तथा निर्वैयक्तिकता र असंलग्नता आदि कला–विशेषता र कलाका रूपपक्ष आदिको समुचित विवेचना नै उपर्युक्त व्याख्येय प्रसङ्गहरू हुन्। साथै उपर्युक्त निर्वैयक्तिकता–असंलग्नता आदि विशेषता र रूपपक्षको प्रबलताका आधारमा कल्पिएको विलक्षण–रहस्यवादी 'सौन्दर्य सत्ता' पनि निर्माणात्मक कल्पनाको स्वरूपसम्बन्धी जानकारीबाट विलीन हुन्छ भन्ने घोषणा रिचर्डस् गर्छन्।

संप्रेषणको कठिन स्थितिको सामना गर्नका निम्ति कलाकारसँग भावकका अनुभूतिहरूको एक अङ्ग वा अंशको नियन्त्रणार्थ कुनै त्यस्तो साधन हुनु अत्यावश्यक छ जसद्वारा कलाकार भावकको कल्पनाको विकास निर्धारित गर्न सकोस् र व्यक्तिपिच्छे अलग–अलग रूपमा स्वभावतः रहने कल्पनात्मक आवृत्तिको निम्ति पनि अवसर नरहोस्। त्यसैले प्रत्येक कलाकृतिका संप्रेषणका निम्ति कतिपय असाधारणतः एकरूप आवेग–प्रकारहरू आधारभूत आवश्यकता हुन जान्छन् र यिनीहरूबाटै त्यो रूपरेखा निर्धारित हुन्छ जस अन्तर्गत शेष अनुक्रियाहरू विकसित हुन्छन्। यी आवेग–प्रकारहरू अत्यन्त एकरूप त्यस्ता आवेगहरूबाट निर्मित हुन्छन् जसको परस्पर सम्बन्ध लगभग एक–एक उद्दीपनसँग हुन्छ। अनुभूतिहरूको सामान्यात्मकताको संबन्ध यिनै प्रायः समान, सामान्य र एकरूप आवेग-प्रकारहरूसित छ।

संप्रेषणका क्रममा संप्रेष्य आधारभूत एकरूप आवेगका साथै कलाको रूपतत्त्व पनि महत्त्वपूर्ण ढङ्गले सहायक रहन्छ। कवितामा लय–छन्द र सुर–ताल, सङ्गीतमा तारत्व र सुर–ताल, चित्रमा आकार र रङ्ग अनि वास्तुकलामा मात्रा र आघात आदि उपर संप्रेष्य कृतिमा अपेक्षित उद्दीपनहरूका दृष्टिले भावकहरूका अनुक्रियात्मक एकरूपताका निम्ति भर पर्न सकिन्छ र यी उद्दीपनहरू रूपतत्त्व नै हुन्।

एकरूप आवेग वा अनुक्रियाहरू उच्चतम स्तरका आवेगहरूको हस्तक्षेपद्वारा केही मात्रामा प्रभावित–परिवर्तित पनि हुन सक्छन्। वस्तुतः संप्रेषणार्थ एकरूप भए पनि भौतिक उद्दीपन (रूपतत्त्व) द्वारा पर्याप्त परिवर्त्य र बहुविधता संभाव्य भएका एकरूप आवेग वा अनुक्रिया नै कलाकृतिमा आवश्यक हुन्छन्। संप्रेषणका सन्दर्भमा अपेक्षित आवेग–अनुक्रियाको एकरूपता, परिवर्त्यता र रूपतत्त्वको समेत उद्दीपनद्वारा प्राप्य प्रभावशालिताले कलाकृतिको सृजना किन कम हुन्छ र किन कलाकृतिमा रूपतत्त्वको विशेष महत्त्व हुन्छ भन्ने कुराको व्याख्या गर्दछन्। यिनै तीन अपेक्षाहरू आवेगको एक रूपता, आवेगको परिवर्त्यता र रूपतत्वका धरातलमा अन्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आवेगहरू आउँछन् र कल्पनात्मक विकासका यिनै अङ्गहरूले नै संप्रेश्य अनुक्रियाका जटिलतम अङ्ग वा अंशको नियन्त्रण गर्ने भएकाले नै कलाभित्र आवेग-संयोजनको मात्राको एकरूपता मात्र नभई विभिन्नता अवश्य भए पनि कलाकृति संप्रेष्य रहन्छ। रिचर्डस्का दृष्टिमा कलाकारहरू मध्ये साहित्यकार वा कवि संप्रेषणका अपेक्षाका दृष्टिले सबभन्दा ज्यादा प्रतिकूल परिस्थितिमा भए पनि यस प्रतिकूलतामाथि अपेक्षित विजय प्राप्त गर्न सकेमा चाहिं सबभन्दा व्यापक र पूर्ण संप्रेषण-सामर्थ्य पनि उसलाई प्राप्त हुन्छ, पुरस्कारका रूपमा ! कविको संप्रेषणको मूल कठिनाई के होभने कविको मनोवृत्तिको थोरै विलक्षणता-विचित्रता पनि कुनै अवसरमा अत्यन्त घातक सिद्ध हुन सक्छ। कुनै व्यक्ति-साहित्यकारमा अत्यन्त मूल्यवान् मनःस्थितिको विकास भए पनि उपर्युक्त तीन अपेक्षा पूर्ण नभई त्यो मनःस्थिति अरूका निम्ति दुर्बोध र दुर्गम भएमा वा असंप्रेष्य रहेमा ठूलो कठिनाई उपस्थित हुन्छ। मूल्य भएर पनि संप्रेषण हुन नसक्नुलाई दोष ठान्दै रिचर्डस् प्रश्न गर्छन्– 'कलाकार वा भावक ठीक हो ? संप्रेषण विफल भएका स्थितिमा संप्रेषक कविता ग्रहणकर्ता पाठक दोषी हो भन्ने यस प्रश्नको उत्तर वा समाधानका रूपमा उनी कलाकारको सामान्यात्मकताको निरूपण गर्दछन्।

'सामान्यात्मकता'को तात्पर्य रिचर्डस्का दृष्टिमा साला-खाला (एभरेज) नभई ष्टाण्डर्ड (मानकः रिचर्डस्का एक हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झाले दिएको पर्याय) हुनु हो। वस्तुतः हाम्रा साला-खाला स्थिति पार गर्दै कलाकार जब अग्रसर हुन्छ, कलाकृतिप्रति हाम्रो अभिरूचि उब्जन्छ। साला-खाला मान्छे (हामीहरू) र कलाकारका बीचमा कतिसम्म अन्तर स्वीकार्य छ ? अथवा 'सामान्यात्मकता'ले माग गर्ने मानक स्थिति के हो र सामान्यात्मकता भनेको कस्तो स्थिति हो ? सालाखालाबाट अरूव्यक्तिहरू पनि माथि हुन्छन् भने कलाकारको मानकता कुन अर्थमा भिन्न छ र हामी उसप्रति अभिरुचि राख्छौं ? यस्ता कुरा सोध्नुको तात्पर्य मूल्य सम्बन्धि प्रसंग उठाउनु ठान्दै रिचर्डस् मूल्य-सिद्धान्तका आधारमा 'मानक' को व्याख्या गर्न चाहन्छन् र 'मानक' बाटै 'सामान्यात्मकता' लाई स्पष्ट्याउछन्।

यदि कलाकारको मनोव्यवस्था अत्यन्त संगठित तथा समायोजित छ र यसका अङ्ग स्वरूप आवेगहरूका बीचमा अनावश्यक हस्तक्षेप छैन अनि सालाखाला व्यक्तिहरूभन्दा पूर्ण जीवन ऊ बाँच्छ भने हामीले सकेसम्म कलाकारको अनुकरण गर्नुपर्छ भन्ने रिचर्डस्को राय छ। तर कलाकारको मनो-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यवस्था हामीले प्रवेश गर्न नसक्ने र गरे पनि हाम्रो स्वाभाविकताअनुसार लाभप्रदभन्दा विघातक नै छ भने त्यो मनोव्यवस्था जति प्रशंस्य भएपनि त्यसलाई उपेक्षित गर्नु नै ठीक हुन्छ भन्ने पनि उनी स्पष्ट गर्दछन्; किनभने मनोव्यवस्थाको उत्कृष्टता र अनुकरणीयता भन्नु एउटै कुरा होइन। वस्तुतः सामान्य व्यक्ति पुग्न नसक्ने र पुगेपनि उसका निम्ति विघातक हुनुको अर्थ मनोव्यवस्था नै दोषपूर्ण ठहर्छ, त्यही सदोषता नै समानुभूति वा संप्रेषणमा छेकवार बन्न जान्छ। रिचर्डस् ठान्छन्—अंग्रेजी कवि ब्लेक जस्ताका रहस्यवादी अनुभूतिमा देखा पर्ने संप्रेषणसम्बन्धी कठिनाई वास्तवमा ब्लेकको मनको अविकसित–असंगठित अंशकै दोष हो, ब्लेकका कवितामा रहेको मूल्यचाहिँ उनको मनको संगठित अंशको उपलब्धि हो !

अतीत अनुभूति र वर्तमान उद्दीपन-सन्दर्भले गर्दा नै मान्छेका अनुभूतिहरूका बीचमा विभिन्नता आउँछन् तापनि समानताको मात्रा पनि हाम्रा मनःस्थितिका बीच पर्याप्त रहन्छ भन्ने तर्फ रिचर्डस् हाम्रो ध्यान आकृष्ट गर्दछन्। सालाखाला मान्छे भन्दा कलाकारको भिन्नता मनको त्यसै अंशको दृष्टिले मात्र हुन्छ जुन कम स्थिर, नवीन, विकासशील र सबबन्दा ज्यादा रच्यमान वा अभिघटयमान (प्लाष्टिक) हुन्छ। मानसिकताका शेष वा स्थिर अंशका दृष्टिले चाहि सालाखाला व्यक्ति र कलाकारका मनका बीच समानता नै रहन्छ। मान्छेका विकासवादी व्याख्याका सन्दर्भमा कलाकारले प्राप्त गर्ने यो उच्चतम-सूक्ष्मतम समायोजन मानसिक तनाउका निराकरणका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ भनी रिचर्ड्स् भन्दछन्। बहुविध एषणाका परितोषका निम्ति उनको दृष्टिमा कलाकारको मनको विकासशील अंशले प्राप्त गर्ने अनुक्रियाहरू नै बढी उपयोगी देखापर्छन्। साधारण व्यक्तिहरूमा पनि मनको यो विकासशीलताका साथै नयाँ अनुक्रिया र समायोजनका प्रयत्न र सफलताको स्थिति पाइन्छ तर कवि चतुष्पथका प्राणीका रूपमा रहेकाले उसको मनको विकासका निम्ति कुन दिशा र मार्ग अनुकूल हुन्छ भन्ने सम्बन्धमा विविधतापूर्ण र उच्च-सूक्ष्मतर सम्भावना हुनु नै उसको विशेषता हो।

अथवा कवि बहुपथमा रहन्छ र उसको मनको विकासको सम्भावना अझ व्यापक हुन्छ। त्यसैले केही कविहरू विशिष्ट हुन्छन् र केही कविहरू विश्वजनीन। विशिष्ट दिशा लिने कविहरूको मनोविकास सामान्य विकासका साथ चल्दैनभने विश्वजनीन कविहरू सामान्य मनोविकासका धरातलमा डुल्दछन्। तर कुन प्रकारको (विशिष्ट वा विश्वजनीन)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिवृत्ति सर्वोत्तम छ भन्ने निर्णय परितुष्ट आवेगका साथसाथै व्यक्तित्वका शेष अंशमा पर्ने प्रभावका दृष्टिले पनि गरिनुपर्छ भन्ने राय रिचर्डस् प्रस्तुत गर्दछन् (अनुक्रियाको स्तर, प्रभावको व्यापकता र शाश्वतता आदि प्रश्नका सन्दर्भमा रिचर्डस्द्वारा विश्वजनीन र विशिष्ट अभिवृत्ति वा मनोव्यवस्थाको विकासको विशेष चर्चा गरिएको छ) । त्यसो भए कुन व्यवस्था मानक वा स्टाण्डर्ड हो ? जुन मनोव्यवस्थामा कमभन्दा कम महत्त्वपूर्ण कमभन्दा कम एषणा वा आवेग विफल–व्यर्थ हुन्छन् त्यही हो मानक । सामान्यात्मकता वा त्यसको मानक अवचेतन प्रक्रियाद्वारा निर्धारित हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । हाम्रा अनुभूतिहरू क्रमशः भ्रान्तिहरू त्याग्दै 'सामान्यात्मकता' तिर प्रवृत्त हुँदै जान्छन् । हामी अभिरुचि बदल्नुभन्दा हाम्रा अभिरुचि बदलिंदै गएको पाउँछौं र यही हो अवचेतनद्वारा सामान्यात्मकताको ग्रहणको शृङ्खलता । हामी पछि फर्केर हेर्दा हाम्रो रुचि अनायास बदलिएको पाउँछौं । रिचर्डस् उदाहरण दिन्छन्— किसोर कालमा जुन कविताले हामीलाई रुआएको थियो, त्यो कविता प्रौढतामा पुग्दा वाहियात वाग्वैचित्र्य लाग्न जान्छ । भनाइको तात्पर्य हो— हामी अज्ञातमै हाम्रो रुचिको संशोधन तथा परिष्कार गर्दै र बढीभन्दा बढी आवेगका समायोजनाका क्रममा नयाँ–नयाँ प्राथमिकता अँगाल्दै विकासशील रहन्छौं । मानसिक अभिरुचिको परिष्कार–विकासको यस क्रममा कोमल आघातहरू परिरहन्छन् र विष्मयको अनुभूति भइरहन्छ र पहिलेभन्दा पछि हाम्रो रुचिको विस्तार भइराख्छ । हो, कहिलेकाहिं अनुभूति असंशोधित पनि रहन जान्छ, बालककालका कतिपय अनुभूति पछिसम्म, बढी उपयोगी सम्भावना अस्वीकारेर पनि, रहिरहन्छन्; तैपनि रुचिको परिष्कारको यो अवचेतन प्रक्रिया नै मूलतः हाम्रो मानसिकता हो । त्यसैले मूल्य-सिद्धान्तका सन्दर्भमा न्यूनतम व्यर्थता–विफलताको मनोव्यवस्थालाई नै सामान्यात्मकताको मानक ठान्न सकिन्छ ।

९.४ संप्रेषणका सन्दर्भमा सङ्क्रमण सिद्धान्तको व्याख्या

रिचर्डस्को संप्रेषण–सिद्धान्त र टल्स्ट्वायका सङ्क्रमण–सिद्धान्तमा कति समानता वा कति अन्तर छ ? रोजर फ्राइले सौन्दर्यवादीहरू संक्रमण–सिद्धान्तबाट पनि आक्रान्त भएका हुन् भन्ने उल्लेख गरेका छन्भने रिचर्डस् पनि संप्रेषण-सिद्धान्तद्वारा सौन्दर्यवादलाई रन्थन्याउन र समाप्त पार्न चाहन्छन् । टल्स्ट्वाय भन्दछन्— 'संक्रमणशीलता कलाको एक विशेषता मात्र होइन, कलागत मूल्यको मापदण्ड नै हो ।' टल्स्ट्वायको यो 'संवेदनाको सङ्क्रमणको सिद्धान्त, भ्रान्त छ भन्ने कुरा देखाएर पनि रिचर्डस् उनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सङ्क्रमण-सिद्धान्तमा विशेष अभिरुचि राख्छन् । टल्स्ट्वायका दृष्टिमा संवेदनाका सङ्क्रमितताको अधिकता वा न्यूनतामै कलाको मूल्य निर्भर छ । त्यसैले जुन कृति अत्यधिक सङ्क्रमित हुन्छ त्यही नै टल्स्ट्वायका दृष्टिमा बढी मूल्यवान् ठहर्छ । संवेदनाका सङ्क्रमणका सम्बन्धमा टल्स्ट्वाय तीन सूत्रहरू प्रस्तुत गर्छन् । (१) संवेदनाको कम वा ज्यादा विचित्रता, (२) संवेदनाका अभिव्यक्तिमा कम वा ज्यादा स्पष्टता र (३) कलाकार-द्वारा कम वा ज्यादा इमानदारी (निष्ठा) र सत्यताका साथ संवेदनाका निर्माणका तीन आधारमा टल्स्ट्वाय सङ्क्रमण कम वा ज्यादा हुन जान्छ भन्ने सिद्धान्तका यी तीनसूत्रहरू पेश गर्छन् ।

रिचर्डस् टल्स्ट्वायले प्रयोग गरेको 'संवेदनाको सङ्क्रमितताको मात्रा' भन्ने पदावलीलाई अस्पष्ट ठान्दै यसका सम्भावित दुई अर्थहरू देखाउँछन्—कृतिबाट प्रभावित हुने व्यक्तिको सङ्ख्या र प्रभावित हुने व्यक्तिको अनुभूतिको पूर्णता । यी दुई अर्थहरू परस्पर नमिल्न सक्छन् तापनि रिचर्डस् टल्स्ट्वायले दुवै अर्थ स्वीकारेको अनुभव गर्छन् । कला सर्वजनगम्य हुनु बेग्लै कुरा हो र अनुभूतिको पूर्णता प्रस्तुत हुनु अर्कै कुरा हो । तैपनि अनुभूतिको विशिष्टताले गर्दा सङ्क्रमण बढी हुने कुरा स्पष्ट रूपमा स्वीकार्ने टल्स्ट्वाय अनुभूतिको पूर्णतालाई पनि सङ्क्रमण-प्रसङ्ग मान्दछन् भन्ने कुरा स्पष्टै छ ।

संवेदना वा अनुभूतिको विचित्रताको प्रथम सङ्क्रमण-सूत्र आकर्षक भए पनि अनुभूति ज्यादा विचित्रताले गर्दा असंप्रेषणीय वा असङ्क्रमणीय हुन सक्छ । त्यसैले रिचर्डस् सङ्क्रमण सिद्धान्तलाई संप्रेषण-सिद्धान्तको निकटतम पाएर पनि सम्पूर्णतः स्वीकार गर्न चाहिं सक्तैनन् । अनुभूतिको विचित्रता सुविकसित वा रुग्ण पनि हुन सक्छ र यसको अन्तर टल्स्ट्वायले नछुट्ट्याएको रिचर्डस् पाउँछन् । संवेदना स्पष्टताको दोश्रो बुँदालाई रिचर्डस् अँगाल्छन् तर आफ्नै प्रकारले व्याख्या गर्छन् । सत्यता-ईमानदारीको तेस्रो सूत्रलाई कलरिजले औंल्याएको सृजना-क्षण वा मनको दमन रहित समायोजनका पूर्णताका रूपमा रिचर्डस् व्याख्या गर्दछन् । कलाकार आफ्नो संवेदनाप्रति निष्ठावान् (इमानदार) र सत्य (साँचो) रहनुको अर्थ रिचर्डस् वा कलरिजले बताए जस्तै भावनाको असामान्यता र असामान्य समायोजनको स्थिति हुन सक्छ । तैपनि टल्स्ट्वायको 'युगको धार्मिक चेतना'को मूल्यवाद र त्यसको प्रतीक 'संवेदना' शब्दलाई 'समायोजित आवेग' को रूपमा संशोधित गर्दै र टल्स्ट्वायका विशेषव्याख्याविहीन स्थूल तीन सङ्क्रमण-सूत्रहरूलाई मनोवैज्ञा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निक रूपमा व्यख्या गर्दै रिचर्डस्‌ले टल्स्ट्वायको संक्रमण-सिद्धान्तप्रति विशेष अभिरुचि देखाएका छन्। रिचर्डस्‌का एक हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झा ठीकै भन्दछन्- यसरी रिचर्डस्‌ले टल्स्ट्वायको सङ्क्रमण-सिद्धान्तको व्याख्या आफ्नै आलोचना सिद्धान्तका आधारमा नयाँ ढङ्गले गरेका छन्। भन्न गाह्रो छ— जो रिचर्डस्‌ले देखाएका छन् त्यही आशय टल्स्ट्वायको हो।

१०. संप्रेषणसँग अप्रत्यक्षतः सम्बद्ध विभिन्न प्रसङ्गहरू

१०.१ परिचयात्मक टिप्पणी

साहित्यिक 'समालोचना-सिद्धान्त' को पुग-नपुग एक तृतीयांश भागमा रिचर्डस्‌ले संप्रेषण-विवेचना गरेको पाइन्छ र यो विवेचना काव्यको अनेकविध अध्ययन र निर्णय, प्रभावको व्यापकता र शाश्वतताका प्रसङ्गहरू-सम्म फैलिएको छ। यी प्रसङ्गहरू संप्रेषण प्रक्रियाकै अंग नभए तापनि संप्रेषणसँग निकट सम्बन्ध राख्तछन्।

१०.२ कृतिका खराबी र सदोषता

कला वा साहित्यको खरावी वा सदोषताका दुई अवस्थाहरू रिच-र्डस्‌ले देखाएका छन्— अनुभूति-मूल्य र संप्रेषणसम्बन्धी। कहिले संप्रेषण सक्षम भए पनि मूल्यको निकृष्टताले गर्दा, कहिले मूल्यवत्ता भए पनि संप्रेषणको दुर्बलताले गर्दा र कहिले मूल्य र संप्रेषण दुवैको निकृष्टता-दुर्बलताले गर्दा रचना सदोष अनि निकृष्ट-दुर्बल बन्दछ। रिचर्डस् संप्रेषणका दृष्टिले मात्र दोषपूर्ण रचनालाई खराब नभनी दोषपूर्ण भन्दछन्। संप्रेषण सफल भए पनि अनुभूति-मूल्यका दृष्टिले निकृष्ट रचनालाई चाहिं उनी खरावै ठान्दछन्। यी दुई स्थापनालाई उनले अंग्रेजी कविताका उदाहरण दिएर अझ स्पष्ट पारेका छन्।

रिचर्डस् के अनुभव गर्छन्‌भने संप्रेषणका दृष्टिले सफल तर निकृष्ट मूल्य भएका 'खराब रचना' पनि लोकप्रिय हुन्छन् र हाम्रा परम्परागत-रूढ मनोव्यवस्थाका निम्ति जादू झैं प्रभावशाली पनि हुन्छन्। 'खराव' रचना (मूल्य हीन रचना) लोकप्रिय हुनु हामीलाई रहस्य जस्तै लाग्छ। तर रिचर्डस् यस रहस्यको व्याख्या गर्ने प्रयत्न गर्दछन्। यस सन्दर्भमा उनी बालककालदेखि प्रौढता-परिपक्वतासम्मको मान्छेको मानसिक विकासको विवेचना पेश गर्छन्। दश वर्षसम्मको किशोर स्वभाव र मनःस्थितिका परम्परागत अभिवृत्तिहरूदेखि प्रायशः अपरिचित हुन्छ। जब परम्परागत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामान्य धारणा (प्रचलित तात्पर्यअनुसार विचार) ले उसको अनुभूतिको स्वतन्त्र प्रत्यक्ष प्रक्रियाको ठाउँ ग्रहण गर्नासाथै अभिवृत्तिको सचेष्ट व्यवस्था प्रस्तुत हुन्छ; मित्रता, ग्रीष्म ऋतु र राष्ट्र आदिसम्वन्धी विचार उसमा उठ्न थाल्दछन् । वस्तुतः यी धारणा रिचर्डस्का दृष्टिमा वौद्धिक क्रिया नभई अभिवृत्ति हुन् वा कुनै प्रकारले सक्रिय र प्रचलित प्रवृत्ति हुन् । धारणा दीर्घकालिक र उच्च रूपमा विकसित भए भने (प्रायशः हुँदैन) अभिवृत्तिहरू निश्चित हुन्छन् र हामी अनुभूतिशीलताबाट अभिवृत्तिमै विमुख भई रहन थाल्दछौं । कुनै पनि अभिवृत्तिका विकासमा अनेक क्रमिक स्थितिहरू हुन्छन् जसलाई विश्रामविन्दु भन्न सकिन्छ । विश्राम विन्दुमा अपेक्षाकृत बढी स्थिरता हुन्छ अनि यिनीहरूलाई पार गर्नु कठिन बन्छ । त्यसैले गर्दा धेरै-बसो व्यक्तिहरू अनुभूति–विकास अवरुद्ध भई अभिवृत्तिका विश्राम विन्दुमा अड्दै यिनै 'अपूर्ण घरहरू' मा वस्तछन् जीवनभर ! अभिवृत्तिका यी विश्राम वा स्थिरताका विन्दुहरू अथवा भावात्मक आयोजनाहरू परिस्थितिका उपयुक्तताका आधारमा नभई सामाजिक सङ्केत र हामीलाई अनुभूतिच्युत पार्ने आकस्मिकताका कारणले गर्दा जडीभूत हुन गएका हुन्छन् । रिचर्डस्का अनुभवमा खराब साहित्य र खराव कलाले हाम्रा अपरिपक्व अभिवृत्तिहरू-लाई जडीभूत पार्नमा झन् ठूलो योगदान गरेका छन् । खराब कलाकृतिको लोकप्रियताको आधार अपरिपक्व अभिवृत्ति हुन्छभने खराव कलाकृतिको प्रभाव त्यस्तै अभिवृत्तिलाई स्थिरता दिनुमा देखिन्छ । आजकालका युवक–युवतिको सौन्दर्य–धारणा वा सुन्दरता सम्बन्धी दृष्टि पत्रिकाका आवरण र सिने–कलाकारहरूद्वारा निर्णीत हुन्छ भन्दै रिचर्डस् अभिवृत्तिले आफ्ना सहज-प्राकृतिक अनुभूति–शक्ति गुमाएको अनुभव गर्दछन् । लोकप्रियताका दृष्टिले वास्तविक रूपमा असल–उच्चतम कृति असफल हुनु र खराब कृति सफल हुनुको व्याख्या यस रूपमा रिचर्डस् गर्दछन् ।

रिचर्डस् के विशेष टिप्पणी गर्न चाहन्छन्भने अभिवृत्तिको स्थिरीकरण (जडता वा विराम) हाम्रो निम्ति अत्यन्त हानिकारक छ । किनभने यसबाट साला–खाला किशोर आफ्नो अस्तित्व र अनुभूतिको विकासका सम्भावनाका दृष्टिले जड हुन्छ अनि बाँधिन्छ । ऊ वास्तविकताको सामना गर्न सक्तैन र काल्पनिकताका (फिक्सलन) जगत्मा बाँच्छ या हराउँछ । उसका आफ्ना पूर्वसञ्चित (ष्टक) अनुभूतिको प्रक्षेपण (प्रोजेक्सन) द्वारा ऊ यस काल्पनिक जगत्को निर्माण गर्छभने लोकप्रियताको सस्तो व्यापार गर्न चाहने लेखकका निम्ति ऊ उपयुक्त बजार बन्न जान्छ । मानवीय अभिवृत्ति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा भावनाको विकासको विरामावस्थाको स्पर्श गरिदिएपछि लोकप्रिय लेखकको काम फत्ते हुन्छ, यस्ता लेखकहरू पनि आफ्ना पूर्वसञ्चित र स्थिरीकृत अनुक्रियाकै आधारमा लेख्तछन् ।

यसै सन्दर्भमा रिचर्डस् कलाको आनन्दवादी मूल्यको कमजोर स्थल समात्न पुग्दछन् । यस्ता लोकप्रिय रचनालाई 'खराब' भन्नाका निम्ति आनन्दवादी समालोचक वा कलाकारसँग तर्क हुँदैन, किनभने आनन्दको उपभोग त खराब लोकप्रिय रचनाले पनि प्रस्तुत गरेकै छन् तर कविताको वा कलाको सार्थकता 'आनन्द' नभई आवेगको समायोजना मूलक परितोष मान्ने रिचर्डस् जस्ता आचार्य कारण खुलाएर निम्नस्तरीय वा खराब लोकप्रिय रचनाको भर्त्सना गर्न सक्छन् । उनी कसो भन्न चाहन्छन् भने 'वासनाका गीत' (पोइम्स अफ प्यासन) जस्ता खराब लोकप्रिय रचनाबाट 'सुनौलो मञ्जूषा' (गोल्डेन ट्रीजरी) जस्ता उच्च अभिवृत्तिका कृतिसम्म पुगिसकेको पाठक फेरी फर्कन सक्तैन ।

१०.३ कृतिकाअनेकविध अध्ययन र निर्णय

कलाकृतिका अनेकविध अध्ययन र निर्णयका सम्बन्धमा रिचर्डस्ले टिप्पणी गरेका छन् । कृतिका संप्रेषणका क्रममा आउने अस्पष्टताका निम्ति रिचर्डस् साहित्यकार र भावक दुवै दोषी हुन सक्छन् भन्ने ठान्दछन् । कहिले साहित्यकार वा कविका संप्रेषण–विफलता र कहिले भावकका संप्रेषण-विफलता कृतिका अस्पष्टताका कारण बन्न जान्छन् । जहाँसम्म समालोचनाको सम्बन्ध छ, कविका संप्रेषणसम्बन्धी कमजोरीभन्दा पनि कविताको अध्ययनसम्बन्धी स्खलनहरू अत्यन्तै बाधक हुने अनुभव सिचर्डस् गर्दछन् । परस्पर वार्तालापबाट थाहा हुन्छ— प्रायशः कृतिका भावक (पाठक/दर्शक/श्रोता) संगका अध्ययनबाट प्राप्त हुने अनुभूति वा मूल्यका बारेमा त्यति ज्यादा विचारको विभिन्नता हुँदैन र भए पनि कृति-मूल्यभन्दा कृतिसम्बन्धी अनुभूतिका बारेमा मात्रै विचार भिन्न हुन्छन् । जब कृतिका मूल्यका बारेमा भावहरूका बीच प्रायः व्यापक सहमति छ र कृतिगत अध्ययन चाहिं यत्तिको विभिन्न वा अनेकविध देखिन्छ, समालोचना केवल समालोचककै प्रतिक्रिया मात्र बन्न जान्छ । त्यसो हो भने कलाकृतिलाई शंप्रेषणका रूपमा हेर्ने प्रयत्नको के अर्थ छ समयको दुरूपयोग बाहेक ? सम्भवतः समालोचकहरूकै प्रतिकृया–प्रकाशनको विकासमै मात्र संप्रेषणको महत्त्व देखापर्छ । त्यसैले गर्दा व्यावहारिक दृष्टिबाट समालोचना गर्नु र अझ समालोचनाशास्त्रको निर्माण गर्नु कठिन प्रतीत हुन जान्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपर्युक्त सन्दर्भमा वर्ड्स्वर्थको डड्सन नदीसम्बन्धी पाँचौं चतुर्दश-पदी (सनेट) का अन्तिम पङ्क्तिका सम्बन्धमा दुई थरी अनुभूतिबोध दुई जना भावकले गरे पनि सिङ्गो कृतिको अनुभूति वा मूल्य चाहिं दुवैथरीले स्वीकारेको उदाहरण रिचर्डस् पेश गर्छन् । यसलाई उनी आफै पनि विरल घटना स्वीकार्छन् । सामान्यतः चाहिं अनुभूतिकै कुनै सामान्य वैशिष्टयका आधारमा कृतिको मूल्यसबन्धी सहमति भइरहन्छ भने लय, शब्दताल वा अभ्युद्देशनात्मक अनुक्रम (अभिधार्थ) मात्रै पनि त्यो सामान्य वैशिष्टय हुन सक्छ अथवा प्रायशः समालोचकहरूका बीचका छलफलका क्रममा उनीहरूका त्यस कृतिसम्बन्धी अनुभूति भिन्न हुँदाहुँदै पनि त्यस कृतिका सामान्य वैशिष्टयका रूपमा कुनै वर्णन वा रूपक प्रकट हुन आउँछ । अझ 'ह्यामलेट' नाटकका सन्दर्भमा रिचर्डस् 'अध्ययनको अनेकविधता' हुँदा हुँदै पनि मूल्य-सम्बन्धी सहमति चाहिं छँदैछ भन्ने कुरा स्पष्ट पार्छन् । 'ह्यामलेटको चरित्र र यस नाटकका कार्यव्यापारकै सम्बन्धमा भावकहरूको बीच मत-भिन्नता भए पनि सिङ्गो 'ह्यामलेट' नाटकको मूल्यको सर्वस्वीकृतताले कुनै कृतिको 'अनेकविध अध्ययन' र कृतिका बारेमा भावकका प्रशस्त भिन्न अनुक्रिया-प्रतिकृया संभाव्य भए पनि कृति-मूल्य चाहिँ कृतिका कतिपय समान्य वैशिष्ट्यका कारणले प्रायः सहमतिपूर्ण हुन्छ भन्ने कुरालाई प्रमाणित गर्दछ। व्याख्या विभिन्न भए पनि दुःखान्तकको उच्चतम मूल्य सजिलै स्वीकारेको अनुभव रिचर्डस् गर्छन् र यसबाट पनि उपर्युक्त कुराकै पुष्टि हुन्छ ।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने कलाकृतिका मूल्यमा सहमतिको अर्थ अध्ययनको एकरूपता चाहिं होइन, कलाकृतिका अनेकविध अध्ययनहरू भइरहन्छन् । वास्तवमा मूल्य वा अनुभूतिका सम्बन्धमा सहमति र स्वीकृतता भएर पनि अनेकविध अध्ययनका सम्भावनाका कारण कलाकृति वा भावकका अभिवृत्तिमा निहित रहन्छन् । कृतिमा अनेकविध अध्ययन हुँदा हुँदै पनि जुन मूल्य-सहमति हुन्छ त्यो अभिवृत्तिको विलयनोत्तर परिणाम हो । सम्बन्धपूर्ण अभिवृत्तिहरूबाट निर्मित कलाकृतिका संप्रेषणका क्रममा भावकका अभिवृत्तिहरूको प्रवेशले गर्दा अध्ययनको विविधता रहिरहन्छ। तर अभिवृत्तिको विच्छेदको पद्धतिद्वारा ब्लेकदेखि भोल्टायरसम्मका साहित्यकारहरू भावकका अभिवृत्ति जे जसो भए पनि ती अभिवृत्तिको विलपन वा भङ्गपछि आफूले प्रस्तुत गर्न चाहेकै अभिवृत्ति संप्रेषित गर्न निकै सफल छन् । अझ रेबेलास र फ्लुवर्ट अभिवृत्तिहरूको 'आमन्त्रणद्वारा अभिघात' गर्नमा निपुण छन्, व्यङ्ग्य-कलाको प्रवीणता यही नै हो । सम्भवतः 'अभिवृत्तिको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विच्छेद' र 'आमन्त्रणोत्तर अभिघात'मा नै अनेकविध अध्ययनको कम सम्भावना रहन्छ, अन्यथा कलाकृतिका संप्रेषणमा भावकका अभिवृत्तिहरूको प्रवेशको सम्भावना रहिरहन्छ र कलाकृतिका मूल्यमा सहमति भएर पनि कृतिमा अनेकविध अध्ययन भइरहन्छ ।

१०.४ व्यापक र सीमित संप्रेष्यताको प्रश्न

केही साहित्यिक कृतिहरू यस्ता पनि हुन्छन् जहाँ कृतिगत अध्ययन गर्दा पाइने बाह्य सहमतिले कृतिभित्र अन्तर्निहित वास्तविक विभिन्नताको आवरण गरिदिन्छ। रिचर्डस् यस प्रसङ्गमा 'म्याकवेथ' नाटकको उदाहरण दिन्छन् जसमा 'मेलोड्रामा' वा उत्तेजना–नाटको तत्त्वको साथ साथै सूक्ष्म–समस्यामूलक दुःखान्तकको सफल अनुभूति एकसाथ घटित हुन्छ । बिवेचना शक्ति र अभिवृत्तिको विकासको विभिन्न स्तर भएका व्यक्तिहरू 'म्याकवेथ' लाई आ–आफ्नै ढंगले मूल्य दिंदै प्रशंसा गर्छन् । अविकसित मनोव्यवस्थाका निम्ति उत्तेजना-नाटकका रूपमा र अपेक्षाकृत विकसित मनोव्यवस्थाका निम्ति परिष्कृत दुःखान्तकको रूपमा 'म्याकवेथ' विभिन्न स्तरमा मूल्यवान् बन्छ । त्यसैले 'म्याकवेथ' का मूल्यसंबन्धी अनुक्रियाका वास्तविक कारण विभिन्नतापूर्ण भए पनि बाहिरी रूपमा यस नाटका मूल्यवत्ताका बारेमा सोझा सहमति प्राप्त हुन्छ । एलिजावेथयुगी नाटकको सर्वस्वीकृत विशेषता नै हो विभिन्न स्तरमा आस्वादित हुन सक्नु । रिचर्डस् के ठान्दछन्भने सेक्सपियरको 'म्याकवेथ' नाटक भन्दा अर्का प्रकारका साहित्यक कृत्तिहरू पनि छन् जो यसरी मानसिक विकासका विभिन्न स्तरमा समान मूल्य-बोधका साथ आस्वादित हुँदैनन् । डन मिल्टन, ब्लेक, हेनरी जेम्स र बादलेयरका रचना यसका उदाहरण हुन् ।

अनेक प्रकारका र मानसिक विकासका अनेक अवस्थाका मान्छेहरू प्रति संप्रेपित हुन सक्नु नै महत्तम र अधिक मूल्यवान् रचनाको विशेषता हो र रचनाको सीमित निवेदन वा संप्रेषण हुनुको अर्थ अपेक्षाकृत कम मूल्यवत्ताको चिह्न हो भन्ने एक किसिमको प्रबल धारणा साहित्यिक समाजमा देखापर्छ । व्यापक निवेदन वा संप्रेषण भएका रचनाको सामाजिक मूल्य निश्चयनै ज्यादा हुन्छ तर विकसित मनोव्यवस्थाका पाठकका निम्ति चाँहि यस्तो कृति बढी मूल्यवान् ठहर्छ भन्ने कुरा साँचो होइन । त्यसैले रिचर्डस् व्यापक संप्रेषण वा निवेदितता भएको कृतिले मानव स्वभावको अनिवार्य र सार्वजनीन तत्वलाई स्पर्श गर्ने भएकोले यही

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

व्यापकतालाई कलात्मक मूल्य ठान्ने दृष्टिकोणलाई अनुपयुक्त घोषित गर्छन् । उनी भन्न चाहन्छन्— सधैं-सधैं यी दुवै प्रकारका रचना रचिएका छन् र व्यापक-सीमित दुवै प्रकारको निवेदितता (अपील) वा संप्रेष्यता भएका रचनाहरू महत्त्वपूर्ण छन् र मूल्यवान् छन् ।

वास्तवमा व्यापक संप्रेष्यता वा लोकप्रियता भएका शेक्सपियरका रचनाको पनि प्रभाव चाहिँ एकरूप हुँदैन । यदि दुई व्यक्तिका 'शेक्सपियरेली नाटक सम्बन्धी अनुभूतिहरूलाई एक अर्कासँग बदलिदिने होभने दुवै व्यक्तिलाई अनौठो अनुभव हुन्छ । अझ आधुनिक कलालाई सीमित प्रभावको आधारमा कृत्रिम हठन्याउँदै होच्याउनु र व्यापक प्रभावको अर्थ मानवीय मूलभूत प्रवृत्तिको प्रतिनिधित्वका रूपमा लगाउनु पनि रिचर्डस्का निम्ति स्वीकार्य छैन र उनलाई यो दृष्टि दयनीय धारणा जस्तो लाग्दछ । किनभने प्रत्येक युगमा व्यापक र सीमित दुवै प्रकारको प्रभाव (संप्रेष्यता) भएका रचना उपलब्ध हुन्छन् ।

आबाल-वृद्ध वनितालाई स्पर्श गर्ने व्यापक प्रभावपूर्ण रचनाहरू सरल-तम अभिवृत्ति र अत्यन्त मूलभूत आवेगहरूको प्रतिनिधित्व गर्दछन् र अविकसित मनोव्यवस्थाले आफ्नै अभिवृत्तिको तान बुन्न भ्याउने गरी संप्रेषित हुन्छन् । विकसित मनोव्यवस्था भएका व्यक्तिहरू पनि त्यसलाई आफ्ना अभि-वृत्तिअनुसार विकसित जटिल स्तरसम्म फैलाएर त्यस कृतिबाट परितोष प्राप्त गर्दछ तर त्यसको आफ्नै पूर्वरूप चाहिँ रहँदैन । हाम्रा भाषामा भन्न खोज्दा विकसित मानसिकताका आफ्नै अभिवृत्तिको आरोपण धान्न सक्ने कृति-क्षमतातिर रिचर्डस् संकेत गरिरहेका छन् भन्न सकिन्छ । अति सीमित प्रभाव भएका रचना चाहिं आवेगहरूका उच्चतम समायोजन भएका रचना हुन्छन् र विकसित मनोव्यवस्था भएका वा विशिष्ट अनुभूति-सम्पन्न व्यक्ति-हरूका निम्ति मात्रै संप्रेष्य हुन्छन् ।

रिचर्डस्का दृष्टिमा यी दुवै प्रकारका रचनाहरूका आ-आफ्ना उप-योगिता छन् । प्रथम कोटिका रचनामा जीवनव्यापी सामान्य अभिरुचिका र अनुभूतिका प्रतिनिधि आवेगहरू भएकाले खतर्नाक बिस्मृति वा अन्त्यबाट वच्ने क्षमता पनि ती रचनामा अन्तर्निहित छ । ती कृतिहरू युग-युगका परि-स्थितिसंग अभियोजित हुँदै आउनुको अर्थ आज र भोलि पनि तिनमा अभि-योजना सामर्थ्य रहिरहनु सम्भव प्रतीत हुन्छ । 'शेक्सपियरले आफूले जानेभन्दा वढी लेखे' भन्ने भनाइमा यसै तथ्यप्रति संङ्केत छ । तर हेनरी जेम्सको रचना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दुई पटक पढ्न सकिन्न, शेक्सपियरको अध्ययनमा जस्तो नयाँ सम्भावनाको लागि अवकाश त्यहाँ छैन । तर यो कुरा सीमित विशिष्ट प्रभाव वा संप्रेष्यता भएका सबै रचनाका सम्बन्धमा लागू नहुन पनि सक्छ । अलेक्जेण्डर पोप र वाल्ट ह्विटम्यान जस्ता कविहरू पर्याप्त स्वतन्त्रताको उपयोग गर्न सक्छन् र विशिष्ट प्रभावकै सीमाभित्र पनि अपवादका रूपमा देखापर्छन् । साथसाथै व्यापक प्रभाव अँगाल्ने रचनाले पनि आफ्ना कच्चा सामग्री र तिनका प्रतिपादनका दृष्टिले प्रशस्त सीमित हुनुपर्छ र ज्यादा स्वतन्त्रताको उपयोग गर्न पाउँदैनन्, अङ्ग्रेजी नाटक ईशाका सत्रौं शताब्दीमा ह्रासतिर उन्मुख हुनाका कारणमध्ये उपयुक्त नयाँ सामग्री, विषयवस्तु वा कथावस्तुको अप्राप्यता पनि एक हो । गीति-कविता चाहिं उच्चतम स्तरमै रहेर पनि कुनै प्रकारको नियन्त्रण नभोगी चल्न सक्छ भने यो सामर्थ्य आवेक संप्रेश्यता वा प्रभावका रचनामा पाइन्न । त्यसैले सामान्य प्रतिनिधि आवेग भएका कृतिको व्यापक संप्रेश्यता र स्थायित्व तथा उच्चतर आवेग भएका कृतिको कम संप्रेष्यता र कम प्रचलितताको कुरा मोटा मोटी मान्यता मात्रै हो र यस्का अपवाद पनि भेटिन्छन् भनी रिचर्डस् औंल्याउन चाहन्छन् । साथै उच्च रूपमा समायोजित र विवेकशील हृदयका निम्ति मूल्यवान् अभिवृत्तिको प्रारम्भ मात्र गर्न सक्ने आवेगहरूको अतिप्रशंसा गर्दा-गर्दै कम मूल्यवान् र बढी विकीर्ण, स्थिर र अन्तिम अभिवृत्तिहरूतिर पुगिने खतरा पनि छ भन्ने रिचर्डस् अनुभव गर्दछन् । शेक्सपियरको विलक्षण उदाहरणतिर त्यति ज्यादा नढल्किनु बेस । आखिर शेक्सपियरको सर्वाधिक अविश्रान्त-नवीन लाग्ने नाटक 'राजा लियर' को त त्यति लोकप्रिय प्रभाव छैन नि ! त्यसैले रिचर्डस् मोटा-मोटी सामान्यीकरण स्वीकार गर्दैनन् ।

मूख्य कुरा के हो भने रिचर्डस् व्यापक प्रभाव वा संप्रेष्यताका रचनाको आदर्शमा सबै साहित्य-कृतिको परीक्षण अस्वीकार गर्छन् र विशिष्ट सीमित प्रभाव भएका रचनाहरूको महत्व उठाउने चेष्टा उनी गरिरहेका छन् । उनी दुवै (व्यापक र सीमित) संप्रेष्यता भएका कृत्तिका प्रभाव र सिमाना औंल्याउँदै छन् र एकै पक्षमा हस्ताक्षर गर्दैनन् ।

१०.५ प्रसङ्गाभास र संप्रेषणको समस्या

कवि वा साहित्यकारको प्रसङ्ग परायणताले पनि संप्रेषणलाई कठिन बनाइदिन्छ भन्ने रिचर्डस्को धारणा छ । शेलीका कवितामा मिल्टनको आभासका दुई उद्धरण दिंदै रिचर्डस् यस प्रश्नलाई उठाउँछन् । 'एलुसिभनेस'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यिक पूर्वप्रसङ्गाभास वा साहित्यमा प्रायः आइरहन्छ। तर ज्ञान-विज्ञानको प्रसङ्गाभास पनि उत्तिकै बढ्दो छ।

साहित्यिक परम्परामा हुर्किएका कविहरू साहित्य–परम्पराबाट प्रभावित भई त्यसको प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष उपयोग ठाउँ-ठाउँमा गरिदिन्छन्। कविहरूका निम्ति साहित्य-पूर्व प्रसङ्ग अनुभूतिकै अन्ततम अङ्ग भए पनि भावकका निम्ति यस पूर्व प्रसङ्ग परायणताले कठिनाइ ल्याइदिन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्। जसरी कुनै सूत्रप्रति गणितात्मक र अगणितात्मक व्यक्ति चेतनाको अनुक्रिया बेग्लै हुन्छ, त्यसरी नै पूर्ववर्ती साहित्यको प्रसङ्गले त्यसको विशिष्ट अनुभूति नभएका भावकहरूलाई कठिनाइमा पारिदिन्छ। यसले गर्दा कलाकारको संप्रेषणको परिधि सागुरिनुका साथै जनरुचि र कविता–विशेषज्ञका बीच भड्खारो पर्न जान्छ। वस्तुतः गलत प्रयोग र अतिप्रयोग भएमा पूर्व प्रसङ्ग–शीलता बल्छी पनि सावित हुन्छ। तर कवितामा यसको उपयुक्त प्रयोगको निषेध चाहिँ गर्न सकिन्न।

प्रसङ्ग–शीलता जीवनको सहजता नभई विशेष रूपमा प्राप्त गरिने कुरा हो। तैपनि साहित्यको भविष्य झन ज्यादा बढ्दो प्रसङ्गाभासले व्याप्त हुने लक्षण देखापर्दोछ, किनभने आधुनिकतम मान्छेका विचार र भावना मध्यकालीन मान्छेका तुलनामा विशिष्ट-विलक्षण बन्न गएका छन् अनि हाम्रो मूल्य-सिद्धान्तले आज जुन मनोव्यवस्थालाई मूल्यवान् र मूल्यनिर्णायक ठान्छ, त्यो मनोव्यवस्था पुरानो मानसिक विकासका तुलनामा अनेकविध तत्त्वहरूका सहयोगबाट विकसित भएको हुन्छ। त्यसैले साहित्यिक कृतिका अनुभवमा साहित्यिक-असाहित्यिक अनेकौं प्रसङ्गको भूमिका आज बढ्दो छ र भविष्यमा झन् बढ्ने देखिन्छ। बहुसङख्यक पाठकले बुझ्दैनन् भन्दैमा साहित्यकारलाई उसका स्वाभाविक र आवश्यक स्रोतहरूका उपयोगबाट रोक्न पनि त सकिन्न। यो प्रसङग-प्रयोग साहित्यकार वा कविको दुर्वलता हो भने पनि कविको नभई विविध प्रसङगद्वारा मनोविकासमा प्रयत्नशील समाज-रचनाकै दुर्वलता हो। बितेका दुई-अढाइ शताब्दीका सन्दर्भमा हेर्ने हो भने प्रसङगाभासको स्थिति कवितामा घट्नुभन्दा झन् बढ्दो अवस्था देखापर्छ। अझ कविता वा साहित्यको प्रसङगाभास मात्र नभई प्राप्य सबै प्रकारका क्षेत्रविशेषका ज्ञान-विज्ञान र व्यवहारका प्रसङगबाट हाम्रो चेतना सज्जित हुने वातावरण बढ्दै आएको छ। निश्चय नै जोन डनले कविता लेख्ता सत्रौं शताब्दीमा पनि नयाँ-नयाँ अनुसन्धान हुँदै थियो भने कविहरू ज्ञान-विज्ञानका र कलाका विभिन्न शाखाको प्रसङगाभास आफ्नो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रचनामा ल्याउँदै थिए । तर आजको कठिनाइ के छ भने आज नयाँ अनुसन्धान र ज्ञान-विज्ञान परम्परा धेरै-धेरै विकसित भइसकेको छ र कवि यी सारा जानकारीमा चहार्नसक्छ भने पाठकको चेतनामा पनि त्यत्तिकै सज्जित हुने सम्भावना त छँदै छैन । अत्यन्त व्यापक रूपमा महत्त्वपूर्ण सुन्दरतम अनुभूतिमध्ये धेरैजसो विकसित अनुसन्धानकृति पढेर प्राप्त गर्ने चेष्टा आज देखिन्छ ; इलियटको 'बाँझो जग्गा' काव्य यस्तै उदाहरण हो । स्वभावतः 'बाँझो जग्गा' काव्यको संप्रेषण व्यापक रूपमा हुन सक्दैन, विशिष्ट अनुभूति वा विशेषज्ञता बिना 'बाँझो जग्गा' का बहुमुखी-विस्तृत प्रसङ्गाभास सुगम हुँदैनन् । त्यसैले रिचर्ड्स्ले प्रसङ्गाभासको प्रचूरता र बहुमुखीताका सन्दर्भमा संप्रेषणशीलताको घेरा साँगुरिने सम्भावना साहित्य वा कविताका जीवनमा देखेका छन् ।

१०.६ कृतिको स्थायित्व र गतार्थताको प्रश्न

के स्थायित्व कलाको मापदण्ड हुन सक्छ ? जुन कृति युग-युग जीवित रहँदै हाम्रो युगसम्म आइपुग्यो, त्यो अवश्यै मूल्यवान् सिद्ध हुन्छ कि हुँदैन ? अनि जुन कृति जुग-जुग बांच्ने सम्भावना छ, त्यही नै मूल्यवान् हुन्छ त ? जसरी व्यापक निवेदितता वा संप्रेष्यता भएका कृतिहरूको अतिसमर्थन र अतिगान गरिन्छ त्यसरी नै शाश्वतको कसी वा मापदण्डद्वारा पनि मूल्यनिर्धारण गर्ने बानी प्रबलै रहेको रिचर्ड्स् पाउँछन् । तर रिचर्ड्स् यी दुवै धारणालाई समालोचनात्मक कातरता ठान्दछन् र व्यङ्ग्यात्मक पाराले भन्दछन्— 'यदि हामी आफैं निर्णय गर्न सक्तैनौंभने हामी हात नै गनौं र बहुमतको साथ दिऔं ।'

रिचर्ड्स्का दृष्टिमा युग-युग जिएर कुनै कृति हामीसम्म आइपुग्नुको अर्थ मूल्यवत्ता मात्र होइन, मूल्यवत्ताभन्दा अन्य कारणले पनि कृति बहुजीवी भएको हुन सक्छ । अनि मूल्यवत्ताकै कारणले कृति छापिँदै नछापिई सड्न पनि सक्छ । जे होस्, अमरता असल र खराब दुवै प्रकारका रचनाले प्राप्त गरेका छन् ।

एक प्रकारले तत्काल-यशको अर्थ त्यो कृति उत्तरवर्ती पुस्ताका निम्ति प्रभाव पार्न असमर्थ हुनुको कृतिका रूपमा पनि लाग्न सक्छ । तंतयार अभिवृत्तिहरूमा आधारित र आफैं खास अभिवृत्तिहरूको निर्माण गर्न अक्षम कृतिले कुनै पुस्तालाई साह्रै प्रभावित पारे पनि भिन्नै अभिवृत्ति लिएर आउँदो नयाँ पुस्ता त्यस कृतिबाट अप्रभावित रहन सक्छ र पुरानो पुस्ताको

Jayatu-Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रभावितता उसका निम्ति रहस्यमय बन्न जान्छ। तर त्यही विगत पुस्ताको अभिवृत्तिमा प्रवेश गर्न सक्ने विशिष्ट भावकका निम्ति त्यो कृति (कम मूल्य भए पनि वा मूल्य कत्ति पनि कम नभई) प्रभावशाली हुन सक्छ।

अनन्त सत्य व्यक्त गर्ने भएकाले कुनै कृति स्थायी-बहुजीवी भएको र हुन सक्छ भन्ने धारणा रिचर्ड्स्का निम्ति पूरै कपोल-कल्पना लाग्छ र उनी यस्तो परिकल्पनासँग पूरै असहमत छन्। वास्तवमा शाश्वतता वा स्थायित्व यत्तिको रहस्यमय नभई व्याख्येय छ। जसबाट कृतिहरू थालिन्छन् त्यही 'आवेगको एकरूपता' वा 'प्रतिनिधि आवेगको सामान्यात्मकता' नै कृतिको स्थायित्वको आधारशिला हो। यदि कुनै कृतिमा त्यस बखत उत्तेजनात्मकताको उद्दीप्त स्थितिमा रहेका आवेगहरूको आकस्मिक स्पर्श मात्रै रहन्छभने त्यस कृतिले स्थायित्व प्राप्त गर्ने सम्भावना हुँदैन। एक वर्षका निम्ति कुनै समुदायमा कुनै 'थेगो' ले पनि जादूको काम गर्न सक्तछ र सामाजिक स्थिति-विशेषले कुनै प्रकारका कलाकृतिका निम्ति विशेष अवसर प्रदान गर्न सक्छ। तर यसै विशेष वातावरणमा हुर्किने कृति अर्को समयमा अत्यन्त स्वल्प उद्दीपन भएको कृति मात्र रहन्छ। प्रत्येक समयमा महत्त्वपूर्ण कुराको जस्तै महत्वहीन कुराको पनि प्रचलन (फेसन) हुन्छ। तर चल्तीको गाडी चढ्दा प्रायशः स्थायित्व प्राप्त गर्ने त के कुरा स्थायित्वको बाटैतिर नलाग्न पनि सकिन्छ। वास्तविकता औंल्याउँदै रिचर्ड्स् भन्छन् — संप्रेषण जति सुगम-सहज रह्यो, त्यति ज्यादा स्थायित्वका दृष्टिले गतप्रयोग गतार्थ वा (अब्लेसेन्स) हुनेसम्भावना रहन्छ।

समालोचकहरूले स्वीकार्न हिच्किचाए पनि अतीतका धेरैसजो कृतिहरू आज बेचल्ती वा गतप्रयोग छन्। उदाहरणार्थ दाँतेको 'दैवी सुखान्त' महाकाव्यलाई लिन सकिन्छ। एक्विनसको विश्वसम्बन्धी दृष्टिकोण र नारी-सतीत्वसम्बन्धी कतिपय अभिवृत्ति काल्पनिक रूपमा राम्ररी प्राप्त गर्न सक्षम व्यक्तिहरूकै निम्ति मात्र 'दैवी सुखान्त' महाकाव्य गतप्रयोग छैन। तर सामान्य पाठकहरू 'दैवी सुखान्त' महाकाव्यको परिवेषसम्म पुग्न सक्तैनन् र उनीहरूका निम्ति यो महाकाव्य गतार्थ वा गतप्रयोग नै रहन्छ। आज बिर्सिसकिएका हिजोका अनेकौं रचनाहरूका सम्बन्धमा पनि यही कुरा लागू हुन्छ। कुनै कृतिको वास्तविक गतप्रयोगता त्यसको मूल्य न्यूनताको सङ्केतक नभई त्यस कृतिमा संप्रेषणार्थ वातावरण-विशेषको उपयोग गरिनु र हाल त्यो वातावरण कम हुनाको लाक्षणिक परिणाम मात्र हो। कुनै कृतिले त्यस युगलाई प्रतिबिम्बित पार्छ र त्यस युगको सारांश खिच्छ अनि त्यस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

युगको अन्तर्भेदन गर्छ भन्दैमा मूल्य कम हुँदैन, यस प्रकारको अन्तर्भेदनले यसको सुगम प्रभावको अवधि मात्र सीमित पार्छ । कुनै कृतिले नारा–थेगो वा क्याचवर्ड जस्तै आकर्षक–पद्धति नअँगाली अपेक्षाकृत स्थायी रूपात्मक तत्वहरूमा टेकेको छभने मात्रै त्यो कृति समय खग्रास ग्रहणबाट बच्न सक्छ भन्ने ठान्छन् रिचर्डस् । महाकवि दाँते वर्तमान युगका निम्ति दुर्बोध्य हुनाले कम पीढिन्छन् '। तर रूपपक्षबाट आज पनि उत्तिकै प्रवेश गर्न सकिने दाँते देखापर्छन् । तैपनि विद्वान्हरू दाँतेको कृति उस्तो पढ्दैनन्भने त्यसको अर्थ हो परिश्रमको आधिक्य अपेक्षित हुनु । साथै दाँतेको महाकाव्यको रूपपक्ष अन्य भाषामा अनूदित हुन सक्तैन र उनको महाकाव्यको विषय–पक्ष आज वा भविष्यका निम्ति पनि कम अभिरुचिपूर्ण र दुर्बोध पनि छ ।

यसरी रिचर्डस् कलाकृतिको स्थायित्व र शाश्वतताको आधार रूपपक्षलाई मान्छन् र कुनै कृतिगतार्थ, विस्मृत वा गतप्रयोग हुनुको हेतुका रूपमा मूल्य–न्यूनताभन्दा सामाजिक नवीन अभिवृत्तिको , प्रचलनलाई ठान्दछन् ।

११. उपसंहार

रिचर्डस्का संप्रेषण र तत्सम्बन्धी विभिन्न पक्षका मूलभूत धारणाहरूका चर्चा निति अन्त्यमा दुई चार टिप्पणी अपेक्षित देखिन्छन् । संप्रेषण–सिद्धान्तको स्थापनालाई पुष्ट गर्न रिचर्डस्ले 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' मा चर्चा गरेका संप्रेषणसँग सम्बद्ध विभिन्न पक्षमध्ये विशेष जटिल देखा पर्ने 'अतीतको सुलभता' 'सामान्यात्मकता र त्यसको मानक' सम्बन्धी मान्यता मूल बुँदालाई मोटामोटीमा निम्नलिखित अनुसार टिप्न सकिन्छः—

(१) रिचर्डस्ले विस्तारपूर्वक कलाकारका विशिष्ट क्षमताका रूपमा 'अतीतका सुलभता' को 'सिद्धान्त प्रस्तुत गरेका छन् । कलरिजले बताए झैं कल्पना वा प्रतिभा (विपरीतभन्दा विपरीत कुरालाई पनि संप्रेषण प्रदान गर्ने मानसिक शक्ति) का विशिटताले गर्दा कलाकारमा जीवन-जगत्का उद्दीपनबाट प्राप्त आफ्ना संपूर्ण (दश/दशमांश) अनुभूतिलाई तिनका बीच पारस्परिक संबन्ध स्थापित गर्दै आन्तरिक रूपमा सुव्यवस्थित गरी अवचेतन स्तरमा सञ्चित र सुरक्षित राख्न सक्छ र उसको मनोव्यवस्था सामान्य मान्छेका तुलनामा यसरी कम आवेगको दमन र परित्याग तथा अधिकाधिक सन्तुलनका कारणले बढी मूल्यवान् हुन जान्छ भने सुव्यवस्थित सञ्चितता र संरक्षितताका कारणले उसका अनुभूतिहरू अभिव्यक्ति वा संप्रेषणको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निम्ति चाहिएका बखत सुलभ पनि रहन्छन् । अतीतको सुलभताको तात्पर्य आन्तरिक रूपमा सुरक्षित–सञ्चित यही व्यवस्थित अतीत वा पूर्व अनुभव कलाकारका निम्ति सुलभ वा सहज प्राप्य रहनु हो । परन्तु अतीतको सुलभताको अभिप्राय अतीत अनुभवको त्यो यथावत्, पूर्ण र आविकल अवृत्ति वा स्मृति होइन जुन अस्पतालमा रुग्ण व्यक्तिहरू पनि अनुभव गर्दछन् । वस्तुतः रुग्ण व्यक्तिहरूले अनुभव गर्ने वा पुरापूर वैयक्तिकत्व मुछिएको या अव्यवस्थित किसिमको अतीत अनुभवको अविकल आवृत्ति कलाका मूल्य संप्रेषणका प्रयोजनका निम्ति सहयोगीभन्दा घातक नै सिद्ध हुन्छ । रिचर्ड्स्-को 'अतीतको सुलभता' को तात्पर्य अतीत वा विगत तर संश्लेषणका साथ व्यवस्थित रूपमा सञ्चित र संरक्षित अनुभूतिको यथावत् नभई 'मुक्त' किसिमको प्रत्यागमन, पुनरुत्पादन वा पुनरुज्जीवन नै हो । अनुभूति कुनै खास आवेग-समूहबाट बन्दछ भने अतीतकै जस्तै केही मूल आवेग (त्यसै आवेग–समूहका आवेगमध्येका) वर्तमानमा घटित वा प्रकट भएमा पूर्व अनुभूतिका यिनै अंश वा अङ्गस्वरूप केही मूल आवेगका उद्दीपनबाट अतीत अनुभूतिको यथावत् नभई 'मुक्त' पुनरुज्जीवन नै 'अतीतको सुलभता' को वास्तविक तात्पर्य हो । यो 'मुक्तता' यथावत् पुनरावृत्ति नभई त्यसको सुव्यस्थित र वर्तमान उद्दीपनद्वारा अनुकुलित मुक्त छनोटमा आधारित हुन्छ अतीतको सुलभता वा पुनरुज्जीवन संपूर्णताका 'स्थिति'मा बढी संभाव्य हुन्छ भने अनुभूतिका घटक अङ्ग–अङ्ग स्वरूप आवेगका बीच मुक्त सङ्गति वा व्यवस्था नै 'संपूर्णता' हो; त्यसैले बढी जटिल र क्रमबद्ध-व्यवस्थित अनुभूति संप्रेषण वा अभिव्यक्तिका बखत बढी पुनरुज्जीवित वा सुलभ हुन्छन् । वस्तुतः मन वा स्नायुतन्त्र सुव्यवस्थित र उच्चतम् रूपमा सतर्क रहेको मानसिक स्थितिमै अतीत अनुभवको पुनरुज्वीवनलाई उद्दीपन प्राप्त हुन्छ भने यिनै वर्तमान आवेगहरूको प्रेरणाबाट अतीतमा ती आवेगहरू समेत मिली निर्माण गरेका अनुभूति मुक्त र अनुकूलित रूपमा पुनरुज्जीवित वा प्रकट हुन्छ; अरु ततीत अनुभव कालको मानसिक वा स्नायविक उच्चतम व्यवस्था वा सतर्कता' कै मात्रा अनुसार नै यो अनुभूति पुनरुज्जीवन हुन जान्छ र संप्रेषण संभव हुन्छ । 'अतीतकको सुलभता' को मूल तात्पर्य मूल्यवान् अनुभूतिहरूको सञ्चय र संप्रेषणको यही प्रक्रिया नै हो ।

(२) संप्रेषणका सन्दर्भमा कलाकारको अर्को विशिष्ट क्षमताका रूपमा 'सामान्यात्मकता' र त्यसको 'मानक' को चर्चा रिचर्ड्स्ले गरेका छन् । उनका दृष्टिमा संप्रेषणका निर्म्ति कलाकार र भावकका आवेगका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बीच आधारभूत समानता अपेक्षित छ र यस प्रसङ्गमा प्राय: सबै व्यक्तिहरू-मा सञ्चारित हुने किसिमका समान, सामान्य वा एकरूप आवेग–प्रकार आवश्यक हुन्छन् जसलाई 'सामान्यत्मकता' को पूर्वाधारका रूपमा उनी प्रस्तुत गर्दछन् । त्यसैले सामान्यात्मकताको तात्पर्य प्रथमत: मानवीय प्राय: समान वा एक रूप आवेग–प्रकार नै हो । परन्तु कलाकृतिको संप्रेषण–प्रक्रिया मानवीय एकरूप आवेग-प्रकारका 'सामान्यात्मकता' मा टेक्तै थालिए पनि मूलत: यसमा ती सामान्य आवेग–प्रकारका धरातलमा कलाकारको निजी काल्पनिक आवेगहरूको उत्थान र प्रयोग हुन्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । अतीत अनुभूतिको पूरै आवृत्तिमूल कल्पना नभई निर्माणात्मक कल्पनाका सहायताले उत्पन्न हुने यी काल्पनिक आवेगहरू वस्तुत: अकाल्पनिक वा सामन्यात्मक आवेग कै उद्दीपनबाट उत्पन्न हुन्छन् । तर वर्तमान उद्दीपन र तिनका अनुभूतिबाट समेत प्रभावित तथा परिवर्तित रहन्छन् । त्यसैले अतीत वा विगत अनुभूति तथा वर्तमान अनुभूतिका परस्परिक संश्लेषणबाट निर्माणात्मक कल्पनाका आधारमा उत्पन्न हुने यी काल्पनिक आवेग कलाकारका पर्याप्त वैयाक्तिक आवेग हुन् र उसका विशिष्ट मानसिक विकासका उपलब्धि हुन् तापनि मानवीय सामान्य एकरूप आवेग–प्रकारका साहचर्यले गर्दा यी संप्रेषण हुन जान्छन् । संप्रेषणका प्रसङ्गमा सामान्य एक रूप आवेगले भावकका मनसम्म कलाकारका अनुभूतिलाई सुगम रूपमा पुऱ्याउँछन् भने भावकको मनस्थितिको नियन्त्रण समेत गरी कलाकारका बढी वैधक्तिक काल्पनिक विशेष विकसित आवेगलाई पनि भावकसम्म संप्रेष्य तुल्याउँछन् । वास्तवमा संप्रेषणका सन्दर्भमा टड्कारा तीन अपेक्षा देखा पर्छन्— सामान्य एक रूप आवेगहरूको धरातल, तिनैसित सम्बद्ध विशिष्ट वैयक्तिक काल्पनिक आवेगहरूको सक्रियताको फलस्वरूप ती सामान्य आवेगहरूको परिवर्त्यता र कलाकृतिको रूप (शिल्प) पक्ष । सामान्य एकरूप आवेगको धरातल तथा रूप (शिल्प–पक्ष)का शक्तिले गर्दा कलाकार भावकको मन:स्थितिको नियन्त्रण गर्दै आफ्नो विशेष वैवाक्तिक काल्पनिक आवेगलाई समेत उद्दीपन प्रदान गर्दै संप्रेष्य तुल्याउँछ । कलाकार-को 'सामान्यत्मकता' अन्तर्गत यी सबै कुरा पर्दछन् । तैपनि कलाकारका अनुभूति अतिवैयक्तिक नै भए वा तिनलाई उपर्युक्त प्रक्रिया अन्तर्गत सामान्यात्मक तुल्याउन नसकेको स्थितिमा संप्रेषणमा बाधा उत्पन्न हुन्छन् । कलाकारको यो 'सामान्यात्मकता' पूर्वीय साहित्यशास्त्रका स्थायी भाव र साधारणीकरणका प्रसङ्गसँग केही मात्रामा मात्र भए पनि सन्निकट देखिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलाकारको 'सामान्यान्ततमकता' को मानक वा स्तर के हो त ? कलाकारका सुविधासित मनोव्यवस्थाका वैयक्तिक विशिष्टता वा काल्पनिक आवेगको कति मात्रासम्म सामान्यतात्मकताका रूपमा स्वीकार्य छ त ? संप्रेषणका विफलताका सन्दर्भमा कलाकार वा भावक को जिम्मेवार छ त ? कलाकारमा हुनुपर्ने 'सामान्यात्मकता'को यस मानक स्तरलाई रिचर्ड्स् मूल्य सिद्धान्तका आधारमा निर्धारित गर्न चाहन्छन् । यदि मूल्यवान् (अधिकाधिक महत्त्वपूर्ण आवेगको अधिकाधिक सन्तुष्टि भएको) अनुभूति प्रस्तुत भए संप्रेषण दुर्बल हुनमा भावक दोषी छ; अनुभूति कम मूल्यवान भए कलाकार उत्तरदायी छ । तैपनि मूल्यवान् अनुभूतिलाई पनि बढीभन्दा बढी सशक्त संप्रेषण दिन नसख्दा कृति दोषरहित नै छ भन्न चाहिं नमिल्ने रिचर्ड्स् ठान्दछन् । जे होस्; उनका दृष्टिमा 'मूल्यवत्ता' नै 'सामान्यात्तकता'को मानक हो । विभेदन र वैधप्रक्रियामा हिंडेका सैद्धान्तिक समालोचक रिचर्ड्स् मूल्य र संप्रेषणका विभाजनका क्रममा आलोच्य रहेका छन् भने 'सामान्यात्मकता र त्यसका मानक'का प्रसङ्गमा उनको झुकाउ मूल्यतिरै बढी भए पनि संप्रेषण दुर्बल हुनु सदोषता होइन भन्न चाहिँ सक्तैनन् । त्यसैले उनका समालोचना सिद्धान्तमा साहित्यको एक खास श्रेणी स्थापित हुन्छ— 'मूल्यवान् तर दोषपूर्ण (संप्रेषणका दृष्टिले) कृति' !

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ङ) कलावाद र सौन्दर्यवादको खण्डन

(१) सौन्दर्यवादको खण्डन

कलाशास्त्रमा सौन्दर्य र कलाको विशिष्ट सत्ता स्थापित गर्ने प्रयत्न हुँदै आएको छ। तर रिचर्डस् यी दुवै सत्तालाई स्वीकार्दैनन् र कलाको मनोवैज्ञानिक व्याख्या गर्न चाहन्छन् । मूल्य-विचार नहुनु उनका दृष्टिमा सौन्दर्यको सबभन्दा ठूलो दुर्बलता हो । सौन्दर्यानुभूतिमा मनको एक प्रकारको सौन्दर्य रहन्छ भन्ने रहस्यवादी धारणा सौन्दर्यशास्त्र प्रस्तुत गर्छभने रिचर्डस् यसको खन्डन गर्छन् ।

जर्मन दार्शनिक कान्टले 'सौन्दर्य'को स्वसत्ताको उच्चारण गरेदेखि नै यो सौन्दर्यवाद प्रचलित भएको हो । उद्देश्यविहीन, विश्वजनीन, अबौद्धिक, सामान्य आवेग वा ऐन्द्रियिक आनन्दभन्दा भिन्न आनन्दविशेषका रूपमा सौन्दर्यको सत्ता त्यहींदेखि स्वीकारिँदै आएको पाइन्छ । वस्तुतः प्लेटोका 'सत्य, शिव र सुन्दर' का अमूर्त आविष्कारदेखिको रहस्यवादी उत्तराधिकार यसरी सौन्दर्यको कल्पित सत्ता र विलक्षण मन स्थितिमा आएर परिपुष्ट भएको रिचर्डस् ठान्छन् । प्लेटोका 'सत्य, शिव र सुन्दर' लाई कान्टले इच्छा-शक्ति, आनन्द-निरानन्दको अनुभूति र विचार-शक्तिका त्रयीद्वारा स्थानापन्न गरेका हुन् भने कान्टको यस त्रयीको प्रभाव सौन्दर्य-चिन्तनमा अपरिहार्य रूपमा पर्‍यो । आत्माका क्रियालाई उक्त तीन वर्ग (इच्छा, आनन्द-निरानन्द र विचार शक्ति) मा बाँड्दै कान्ट 'बोध, निर्णय र 'विवेक' को अर्को त्रिसूत्रद्वारा उपर्युक्त आत्मिक तीन शक्तिको विधिक्षेत्र वा कार्य क्षेत्र प्रस्तुत गर्छन् जसको तात्पर्य हो— इच्छा शक्तिको कार्य-क्षेत्र 'बोध' हो र आनन्द-निरानन्दको अनुभूतिको कार्य-क्षेत्र निर्णय हो र विचार-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शक्तिको कार्यक्षेत्र विवेक हो । इच्छा र विचार शक्तिका बीचमा अनुभूतिलाई राख्तै (बोध र बिवेकका बीचमा निर्णय रहेकै) सौन्दर्यलाई आनन्द–निरानन्दात्मक अनुभूतिका विधिक्षेत्रका रूपमा कान्टले स्थापना गरेको पाइन्छ । यसरी कान्टका अत्यन्त प्रभावशाली दर्शनमा सौन्दर्य आदर्शवाद वा प्रत्ययवादका राज्यभित्र प्रवेश गर्छ ।

कान्टको आदर्शवादी दर्शनमा 'सौन्दर्य' को जुन सत्ता स्थापित भयो, त्यसको प्रभाव उत्तरवर्ती सौन्दर्य–चिन्तनमा झन् व्यापक रूपमा पर्‍यो र सौन्दर्य आत्मा वा मनको विशिष्ट सत्ता र क्रियाका साथै विलक्षण अनुभूति वा संवेगका रूपमा प्रतिष्ठित हुन थाल्यो । आत्मा वा मनको बौद्धिक-सैद्धान्तिक शक्तिको क्षेत्र सत्य भयो र इच्छात्मक व्यावहारिक शक्तिको कार्यक्षेत्र शिव असल वा नीतिवाद भयोभने सुन्दर वा अनुभूति-निर्णय-सम्बन्धी शक्तिको कार्यक्षेत्र के हो ? अवश्यै यो कार्यक्षेत्र अव्यावहारिक र अबौद्धिक हुनुपर्‍यो । त्यसैले कलालाई काण्टका अनुभूति-निर्णयसम्बन्धी शक्तिका कार्यक्षेत्रका रूपमा विभिन्न विद्वान्हरूले स्वीकार गरे तापनि आत्मांको सौन्दर्य–पक्षलाई कलागत रूपमा कसरी परिभाषित गर्ने भन्ने प्रश्न बाँकी नै रह्यो । यसका निम्ति सकारात्मक दिग्दर्शनभन्दा अबौद्धिक–अव्यावहारिक निषेध-प्रणालीको प्रयोग हुन थाल्यो । तर आजको मूलभूत प्रश्न हो-- सौन्दर्यात्मक सत्ता वा अवस्था भन्न सकिने वा स्वायत्त–अतीन्द्रिय ठहर्ने सौन्दर्यानुभूति सम्भव छ कि छैन ? भर्नन ली प्रभृति विद्वान्हरू विशिष्ट सौन्दर्य सत्ता र सौन्दर्यानुभूतिलाई प्रमाणित गर्न खोज्छन् तर रिचर्डस् उनका तर्कमा सार देख्तैनन् । रिचर्डस् रहस्यमय सौन्दर्यवादका विरूद्ध उभिन्छन् ।

रिचर्डस् प्रश्न उठाउँछन्— के जीवनका सामान्य अनुभूति र कलात्मक अनुभूतिहरू भिन्न तथा विजातीय हुन् ? कला वा सौन्दर्यमा सब प्रकारका कारणबाट उत्पन्न सब प्रकारका अनुभूतिहरू सम्मिलित हुन्छन् । भनूँ, गणितको 'क्यालकुलेशन' र सामान्य चेरी खानु वा सम्झनु र रिसाउनु जस्ता अनुभूतिहरू रिचर्डस्का दृष्टिमा परस्पर विजातीय नभई एकै अनुभूतिका मात्रा–भेद मात्र हुन् । कलात्मक-सौन्दर्यात्मक अनुभूति विशिष्ट विलक्षण हुन्छ भन्दा–भन्दै पनि कान्ट पूर्वका कान्टका र कान्टोत्तर मान्यताले अनुभूतिको वर्गीकरण–विश्लेषणद्वारा सौन्दर्यको विशिष्टता–विलक्षणता प्रमाणित गर्न सकेका छैनन् भन्ने निष्कर्ष रिचर्डस्ले निकालेका छन् । जब

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मनोविज्ञान अनुभूतिको वर्गीकरण-विश्लेषणका साथै पुनःसङ्गठन गरिरहेको छभने त्यसतिर दृष्टि किन नदिने भनी रिचर्डस् प्रश्न गर्दछन्।

क्लाइभ वेल कला-सौन्दर्यमा प्रविष्ट हुने र जीवनका सामान्य अनुभूतिमा प्रविष्ट नहुने 'सौन्दर्यात्मक संवेग' लाई सामान्य र कलात्मक अनुभूतिद्वयको भेदक ठान्दछन्। तर रिचर्डस् के जवाफ दिन्छन्भने मनोविज्ञानले 'सौन्दर्यात्मक संवेग' जस्तो अनुभूति सम्भव छैन भनेर प्रमाणित गरिसकेको छ। रिसर्डका रायमा भर्नन लीको 'भाव तादात्म्य' पनि सौन्दर्यात्मक भनुभूतिका साथै अन्य सामान्य अनुभूतिमा पनि प्रवेश गर्छ र हाम्रा जीवनका सामान्य अनुभूतिभन्दा भिन्न कुनै खास सौन्दर्यानुभूति होइन।

अर्काथरी विशिष्ट सौन्दर्यवादीहरू सौन्दर्यानुभूति र अन्य जीवनानुभूतिका सामग्री र तत्त्व उनै भए पनि सौन्दर्यानुभूतिको विशिष्ट रूप स्वीकार्दै यसमा निःसंगता, उद्देश्यविहीनता, दूरत्व, अवैयक्तिकता, आत्मपरक विश्वजनीनता प्रभृति विशेष गुण मान्दछन्। तर रिचर्डस्को उत्तर के छभने यस रूपवादमा पनि विशिष्ट सौन्दर्य प्रमाणित गन तागत छैन। किनभने यो रूपविशिष्टता अनुभूतिको घटना-परिणाम, संप्रेषण शर्त अथवा कृतिको प्रभाव वा कृतिको संरचना वाहेक कुनै बेग्लै र बिलक्षण अनुभूति होइन। जीवनकै सामान्य अनुभूति पनि कलाकृतिमा रूप-पक्षले गर्दा विशिष्ट-विलक्षण अनुभूति बन्न जान्छ भन्ने तर्कको खन्डनमा रिचर्डस्ले दिएका तर्कहरूको निचोड के हो भने यो रूपतत्त्व सजातीय अनुभूतिकै संरचना र संप्रेषणकै उच्चतर अवस्था मात्रै हो, जीवनका सामान्य अनुभूति भन्दा विजातीय विशिष्ट अनुभूतिको द्योतक चाहिँ बन्न सक्तैन।

कुनै वस्तुलाई हेर्ने विलक्षण प्रक्रिया नै सौन्दर्य-पद्धति हो भन्ने मानिंदै आएको छ र यस विलक्षण वस्तु-दर्शनको परिणामस्वरूप प्राप्त अनुभूति मूल्यवान, अमूल्यवान् वा मूल्या-मूल्यसँग निरपेक्ष पनि हुन सक्छ भन्ठान्दै यिनै आधारमा क्रमशः सौन्दर्य, असौन्दर्य र अन्य तात्कालिक अनुभूतिको निर्धारण गर्ने गरिएको पाइन्छ। तर रिचर्डस् वस्तुलाई हेर्ने यस्तो विलक्षण प्रक्रिया स्वीकार्दैनन्। वस्तु आफैमा सुन्दर हुन्छ भन्ने पनि रिचर्डस् मान्दैनन्। उनका निम्ति सौन्दर्यतत्त्व नभई एशणा वा आवेगको परितोष र वस्तुद्वारा मनमा प्राप्त हुने उद्दीपन-अनुक्रिया मात्रै महत्त्वपूर्ण छन् र वस्तु आफैं सुन्दर-असुन्दर केही छैन।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मूल्यवादी सौन्दर्य–सिद्धान्त पनि प्रचलित छ । तर त्यसका खण्डनमा रिचर्डस् के भन्न चाहन्छन्भने यो मूल्यात्मक सौन्दर्यविशेष पनि जीवनका अन्य मूल्यभन्दा पृथक् तथा विजातीय हुन सक्तैन; सौन्दर्यात्मक मूल्यपूर्ण अनुभूति पनि जीवनका सामान्य अनुभूतिकै विकसित र उच्चतर सङ्गठन मात्र हो । रिचर्डस्का भनाइमा तसबीर हेर्नु, कविता पढ्नु वा सङ्गीत सुन्नु कला विधा (आर्ट ग्यालरी) का भरेङ चढ्नु र बिहान पोशाक लगाउनु जस्ता अनुभव भन्दा विजातीय अनुभूति होइन । निश्चय नै पहिलो चित्र, कविता र सङ्गीतको अनुभूति बढी जटिल र समन्वित छ अनि यो अनुभूति–प्रक्रिया त्यसैले भिन्न पनि छ तर अनुभूति नै भिन्नजातीय चाहिं होइन ।

कलावादी ब्राडलेप्रति कटाक्ष गर्दै रिचर्डस् के भन्दछन् भने विशिष्ट-विलक्षण सौन्दर्यलाई स्वीकार्दा घोर अनर्थ हुन सक्छ । यस्तो स्वीकृतिले कसो सम्म निर्धक्कसँग भन्न लगाउँछभने कलाकृतिको मूल्याङ्कन गर्न जीवनबाट केही पनि ल्याउनु पर्दैन, जीवनका आवेगसँग परिचित हुनु पनि आवश्यक छैन र यसका विचार र व्यवहारको ज्ञान पनि चाहिन्न । अऊ कलावादीहरू यसोसम्म भन्दछन्– 'वास्तविक संसारको अङ्ग र प्रतिकृति नभई कला आफैंमा स्वतन्त्र, पूर्ण र स्वशासित संसार हो; परन्तु जीवन र कलाको यो सम्बन्ध विच्छेद रिचर्डस्लाई सह्य छैन ।

रिचर्डस्का दृष्टिमा ब्राडलेको उपर्युक्त कलावादी सौन्दर्यवाद असम्भव परिकल्पना मात्रै हो र यसबाट कलात्मक मूल्यका अन्वेषण मार्गमा भाँजै–भाँजा काँडै–काँडा आइलाग्छन् भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । वस्तुतः कलाकारको निजी स्वर्ग कहीं छैन र हुनै सक्तैन; त्यसैले ब्राडलेहरूको यो रहस्य; वाद कलाका मूल्याङ्कनका साथै कला चिन्तनका निम्ति पनि अवास्तव, अस्वस्थ र हानिकारक छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् ।

(२) कलावादको खण्डन

कान्टको सौन्दर्यवादी दर्शन र क्रोचेको सहजानुभूति वा अभिव्यञ्जनाका सिद्धान्तका प्रभावमा पाश्चात्य साहित्यमा 'कला कलाको लागि' अभियान विकसित भएको हो । रूढ–स्थूल नीतिवादका विरोधमा उभिने यस सिद्धान्तले एक बखत निकै ठूलो हलचल मच्चाएको हो । 'कविता कविताको लागि' भन्ने मान्यतामा ए. सी. ब्राडलेले यस अभियानका अपरिपक्वता वा अतिवादको परिष्कार गर्दै कलावादको परिमार्जित–प्रौढ स्थापना प्रस्तुत गरेका हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'कला कलाको लागि' सिद्धान्त ह्विसलर, पेटर र वाइल्ड आदिद्वारा प्रचारित भएको हो। तैपनि पेटर कलावादका, वकालतमा निकै संयत छन्- भने ह्विसलर चर्किन्छन् र सबभन्दा उग्र वाइल्ड देखापर्छन्। तर आजभन्दा एक शताब्दी अगिसम्म प्लेटोदेखि अर्नोल्डसम्मका आलोचक र कलाकारहरू यस प्रकारको कलाधारणा राख्तैनथे। मानव-जीवनको बृहत् रूपरेखामै कला-साहित्यलाई हेरिन्थ्यो र 'कलावाद' को होहल्ला थालिनुभन्दा अगि नैतिक वा सामान्य मूल्य-विचारद्वारा नै कलाको विवेचना हुन्थ्यो। तर ईशाका उन्नाईसौं शताब्दीका उत्तरार्धमा नीतिवादका स्थूल-रूढ नैतिकताको चौघेराबाट कलाकार र कला-विवेचकहरू आतङ्कित हुन्छन्। रस्किनको जस्तो सदाचार-धारणाको बन्देजबाट मुक्त हुने चाहना कतिपय कलाकारहरूमा प्रबल हुन्छ। अर्कोतिर विशेषतः जर्मन र सामान्यतः यूरोप-महाद्वीपीय सौन्दर्यशास्त्रका प्रभावमा पूर्ण-निरपेक्ष सौन्दर्य-सत्ता स्वीकार्दै आन्तरिक-अतीन्द्रिय रूपमा कलाको विलक्षण मूल्य हुन्छ र यसलाई जीवनका अन्य मूल्यबाट वेग्ल्याएर ग्रहण गर्न सकिन्छ भन्ने धारणा पनि हुर्किंदै थियो। सङ्कीर्ण-रूढ अनि सदाचारी नैतिकताको बन्धनसितको आक्रोशले गर्दा उपर्युक्त सौन्दर्य-धारणाले कलाबाट अन्य अनुभूतिभन्दा भिन्न विशिष्ट आह्लाद वा आनन्द प्राप्त हुन्छ भन्ने विश्वासलाई बल प्रदान गऱ्यो। यसैको परिणामस्वरूप 'कला कलाको लागि' अभियान जन्मियो। अवश्य नै कलाइभ वेलले तर्क गरेझैं यस विलक्षण ब्रह्माण्डमा यस्तो विशिष्ट आह्लाद दिने सौन्दर्य-सत्ता अन्य विलक्षणताभन्दा विलक्षण देखा नपर्न सक्छ तर रिचर्डस् के ठान्छन् भने ब्रह्माण्ड विलक्षणताको भण्डार भए पनि विलक्षणता सकारण हुन्छ र विज्ञानको विकासले विलक्षणताको पनि व्याख्या दिंदै विलक्षणताको अन्त्य गर्दछ। अतएव रिचर्डस्का दृष्टिमा यो जीवनानुभूतिभन्दा भिन्न विशिष्ट-विलक्षण सौन्दर्य-लोक कोरा परिकल्पना ठहर्छ। जे होस्, कलावादी विचारको परिष्कृत-प्रौढ प्रवक्ता बाडलेका धारणाको खण्डन रिचर्डस्ले खुबै मिहिनेतले गरेका छन्।

ब्राडलेको 'कविताका सम्बन्धमा अक्सफोर्ड व्याख्यान' नामक पुस्तकमा कलावादको नयाँ र परिमार्जित गरिएको थियो। ब्राडले नैतिकतासँग कलाको सम्बन्ध स्वीकार गर्दैनन् भने उनका मूलभूत स्थापनामाथि'कलावाद' अस्वीकार्न रिचर्डस्ले कठोर आक्रमण गरेका छन्। सदाचारवादका विरुद्ध आक्रोश; 'कला कलाको लागि' भन्ने पेटर, ह्विसलर र वाइल्डको प्रभाव; विशेषतः जर्मन र सामान्यतः युरोप महाद्विपीय सौन्दर्य-शास्त्रको प्रेरणा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विज्ञानको विशिष्टीकरण–प्रवृत्तिका प्रभावका रूपमा ब्राडलेको कलावादलाई हेर्दै रिचर्डस् ब्राडलेका मुख्य बुँदालाई खण्डनार्थ पूर्वपक्षका रूपमा उद्धृत गर्छन् । रिचर्डस्का दृष्टिमा ब्राण्डलेका प्रमुख स्थापना यिनै हुन्:—

१. 'पहिलो कुरा, काव्यानुभूति आफैं साध्य हो, यसैका निम्ति यसलाई प्राप्त गर्न सकिन्छ र यसको आफ्नै आन्तरिक मूल्य छ ।'

२. 'त्यसपछि, यसको काव्यात्मक मूल्य भन्नु यसको आन्तरिक मूल्य नै हो । काव्यको संस्कृति र धर्मसँग सम्वन्धित बाह्य मूल्य पनि हुन सक्छ किनभने यसले शिक्षा दिनुका साथै आवेगको कोमलीकरण गर्छ र असल मान्यतालाई हुर्काउन सक्छ अनि कविलाई कीर्ति, धन र मन– प्रसादन पनि दिन सक्छ । जति धेरै भयो उति बेस, काव्यको मूल्याङ्कन उपर्युक्त विभिन्न आधारमा पनि होस् । तर यो बाह्य मूल्य कल्पनात्मक अनुभूतिलाई परितुष्ट पार्ने काव्यमूल्य होइन र यसबाट प्रत्यक्षत: काव्यमूल्यको निर्धारण पनि हुन सक्तैन । काव्यमूल्यको परीक्षण आन्तरिक रूपबाटै हुनैपर्छ । कविले सृजनाकालमा वा पाठकले काव्यानुभूति गर्दा बाह्य उद्देश्यको ध्यान राख्यो भने काव्यमूल्य खस्कन्छ । यस्तो किन हुन्छभने यसमा काव्यलाई काव्यात्मक वातावरणबाट बाहिर ल्याएर हेरिन्छ । काव्यको स्वभाव नै वास्तविक संसारको अंश वा प्रतिकृति हुनु होइन...यो आफैंमा एक संसार हो; स्वतन्त्र, पूर्ण र स्वशासित ।'

उपर्युक्त कथनहरूलाई पूर्वपक्ष बनाउँदै रिचर्डस आवेगको कोमलीकरण असल उद्देश्यको प्रचारणलाई काव्यानुभूतिको मूल्य विचारमा अपरिहार्य ठान्दछन् अनि विशेष अर्थमा संस्कृति, धर्म र शिक्षणलाई पनि काव्यमूल्यसँग सम्बन्धित ठान्दछन् । अनि धन, कीर्ति र आत्मपरितोषका कुरा रिचर्डस्का दृष्टिमा अप्रासङ्गिक छन् र उनका दृष्टिमा पूर्ण रूपमा कलाको लोकान्तरको कल्पना गर्न थाल्योभने अनुभूतिकै काव्यात्मक र अकाव्यात्मक वर्गीकरण आवश्यक हुन्छ, जुन कुरा मनो विज्ञानका निम्ति स्वीकार्य छैन । बरु काव्यात्मक अनुभूति र जीवनानुभूतिका बीचको भिन्नता असमान-विजातीय वस्तुका बीचको भिन्नता नभई समान–सजातीय वस्तुकै बीचमा सङ्गठनगत र मात्रागत विभिन्नता हो । सामान्य जीवनानुभूति असङगठित हुन्छ र काव्यानुभूति उच्चतम रूपमा सङगठित हुन्छ । त्यसैले हाम्रो जीवन र लोकभन्दा भिन्न लोकान्तर वा विलक्षण–अपरिचित अनुभूति–विशेष नभई काव्यानुभूति हाम्रै संसार र जीवनको उच्चतम समायोजन वा सङगठन ठहर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविता पढ्दा वैयक्तिक विशिष्टताको हस्तक्षेपबाट बच्न चाहनुको अर्थ पनि छुट्टै दुनियाँप्रति समर्पण नभई हाम्रा असङ्गठित अनुभूतिले कविताका अनुभूति माथि आघात नपारून् भन्ने मात्र हो । अनुभूतिको रूपान्तरण वा काव्यीकरणको पुराकथा रिचर्डस्का निम्ति अस्वीकार्य छ । साथै सौन्दर्यको सहजानुभूति, साक्षात्कार वा यस्तै आध्यात्मिकता पनि उनका निम्ति स्वीकार्य छैन । त्यसैले रिचर्डस्का रायमा काव्यानुभूतिलाई हाम्रो संसार र जीवनका स्वरूप र मूल्य (बाह्य मूल्य पनि) बाट अलग्याउनुको अर्थ सङ्कीर्ण, अपूर्ण र अतिवैयक्तिक-एकाँगी काव्य-विवेचना गर्ने प्रयास हो । तर अत्यन्त प्रसिद्ध 'शेक्सपियरेली दुःखान्तक' का लेखक ब्राडले आफ्नो प्रयोगात्मक समालोचनामा अत्यन्त प्रवल छन् भन्ने कुरा बिर्सन गाह्रो पर्छ । तर रिचर्डस्को दृष्टिमा चाहिँ काव्यानुभूति र जीवनानुभूतिका बीचको भिन्नता एउटै क्रियाका विभिन्न सङ्गठनावस्थाका बीचको भिन्नता मात्रै हो र ब्राडलेले यिनका बीचमा देखाएको विजातीयता स्वीकार्य छैन ।

रिचर्डस् ब्राडलेमाथि अन्तिम व्यङ्ग्य कस्दै भन्छन्— 'कलाबाद अँगाग्ने होभने अनुभूतिशील पाठकलाई पनि नैतिक, व्यावहारिक, सौन्दर्यात्मक, वौद्धिक, राजनैतिक आदि बर्गमा बाँड्नुपर्ने हुन्छ । कुनै पाठकलाई यति विभिन्न व्यक्तिका रूपमा बाँड्नु सम्भवै छैन । वास्तवमा कुनै जीवन–भिन्न विशिष्ट सौन्दर्य–स्थिति छैन र कुनै केवल सौन्दर्यपरायण पाठक कहीं पनि भेटिन्न । कुनै पनि महत्तम काव्य-कृति उपयुक्त ढङ्गले पढ्दा व्यक्ति–पाठकका वैयक्तिक–विलक्षणता बाहेक सबै कुरा प्रवेश गर्नुपर्छ । त्यस पाठकको कुनै पनि अंश निषिद्ध हुनुहुँदैन, सङ्गत प्रत्येक अनुभूति सक्रिय हुन सक्छ । केवल सौन्दर्यपरायण कुनै पाठकको अपेक्षा गर्नु र उसका सबै मूल्य–अनुभूतिको बलिदान चाहनु अनपेक्षित छ, यो परिकल्पित सौन्दर्यसीमा अवास्तविक छ ।'

ब्राडलेका कलाबादका विरुद्ध रिचर्डस्को अर्को तर्क हो—'कला वा काव्यको मूल्याङ्कन कला वा काव्य कृतिभित्रै रहेर गर्न सकिन्न । स्वभावतः कविताका मूल्याँङ्कनका निम्ति कविताबाट बाहिर आउनै पर्छ । हामी कसरी कविताको मूल्याँङ्कन गर्छौं ? मूल्यका विश्वसनीय सङ्केतक स्मृति र अवशिष्ट प्रभावका आधारमै हाम्रो मूल्याँङ्कन–दृष्टि प्राप्त हुन्छ । मानव–जीवनको वृहत्तर रूपरेखाभित्रै कुनै पनि मूल्य–वोध रहने भएकाले बाह्य–मूल्यका अभावमा मूल्याङ्कनै असम्भव बन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वाह्यमूल्यको सोचाइले काव्य–मूल्य खस्किन्छ भन्ने कुरा पनि रिचर्ड्स् त्यति पत्याउँदैनन्। आंशिक रूपमा रचना वा पठन–कालमा बाह्यमूल्यको प्रवेशले काव्य–मूल्य कमजोर हुन सक्छ, जस्तै कलरिजको प्राचीन जहाजी' काव्यमा। तर कतिपय कलाकृतिको मूल्य भन्नु नै बाह्यमूल्य हुन्छ र यसलाई अस्वीकार गरिदिदा काव्य–मूल्य नै समाप्त हुन्छ भन्ने कुरा ब्राडलेले नबुझेको अनुभव रिचर्ड्स् गर्छन्। जस्तै जोन बनियन, स्विफ्ट, भोल्टायर, दाँते र बाइरनका कविता बाह्य मूल्यविना महत्तम बन्न सक्तैनन्।

रिचर्ड्स्को मूल आपत्ति ब्राडलेको 'वास्तविक जगत्सँग काव्यको कुनै सम्बन्ध छैन' भन्ने भनाइप्रति छ। यसरी कविता वा कलासँग जीवनको सम्बन्ध–विच्छेद भइदिन्छ भन्ने रिचर्ड्स् ठान्छन्। ब्राडलेको भनाइलाई अरू विस्तृत रूपमा उद्धृत गर्छन् रिचर्ड्स्— 'यस (काव्यात्मक) संसारलाई प्राप्त गर्न तिमीले अवश्य यस संसारमा प्रवेश गर्नुपर्छ, यसका नियमहरू मान्नुपर्छ, केही समयका निम्ति तिम्रो अर्को वास्तविक संसारका विश्वास, उद्देश्य र विशेषस्थितिहरूलाई बिर्सनुपर्छ।'

यसरी कविता र जीवनको सम्बन्ध–विच्छेद देखाए पनि दिनका बीच अन्तर्भूमि–सम्बन्ध ब्राडलेले स्वीकारेका छन्। तर रिचर्ड्स् यही 'अन्तर्भूमि–सम्बन्ध' लाई नै महत्त्व दिन्छन्। काव्यानुभूतिमा जे जति छ, त्यो सब यही अन्तर्भूमि–सम्बन्धको प्रदान हो शेष संसारभन्दा भिन्न कुनै सत्य कविता–कलाको संसारमा छैन भन्ने देखाउँदै रिचर्ड्स् कलाको विशेष नियम र लोकान्तरता पनि मान्दैनन्। हाम्रा जीवनका अन्य अनुभूतिकै सजातीय अनुभूतिबाटै काव्यानुभूतिको निर्माण हुन्छ भन्ने रिचर्ड्स्को स्थापना छ। अवश्यनै कलाकृतिमा सडक वा पहाडका सामान्य अनुभूतिभन्दा बढ्ता सुसङ्गठित अनुभूतिहरू हुन्छन्, तर यसको अर्थ अनुभूतिको बिजातीयता नभई सजातीयताकै सङ्गठित मात्राको अन्तर मात्र हो भन्ने रिचर्ड्स्को जिकिर छ। भनूँ, कलाकृतिका र सामान्य जीवनका अनुभूतिहरूका बीचको अन्तर असमान–विजातीय वस्तुका बीचको अन्तर नभई सजातीय–समान सक्रियताका विविध प्रणालीका बीचको अन्तर मात्र हो। यसरी कलावादका सबैजसो स्थापनाको खण्डन गर्दै रिचर्ड्स् साहित्यको पूर्णतः मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत गर्ने पृष्ठभूमि बनाउँछन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(च) आनन्दवादको खण्डन

समालोचनामा आनन्द, सुख वा रमणीयताको धारणा प्राचीन ग्रीसदेखि नै चल्दै आएको हो र अझै चल्दैछ । तर रिचर्डस् आनन्दलाई कला र साहित्यको साध्य, हेतु र केन्द्रीय उपलब्धि स्वीकार्दैनन्, किनभने आनन्द आफैमा अनुभूति होइन र कला-साहित्यको मूल प्राप्य वा प्राप्ति पनि होइन । आनन्दवादको यो खण्डन मनोवैज्ञानिक धारणामा आधारित देखापर्छ ।

आवेगका सचेत प्रवृत्तिहरू हुन् आनन्द-निरानन्द र पीडाका संवेदना, बिम्ब र भावना (फिलिंग) । तैपनि आनन्द र पीडा रिचर्डस्का दृष्टिमा एकवर्गीय होइनन् । पीडा चेतनाको स्वतः पर्याप्त अवस्था हो तर आनन्द-निरानन्द स्वतन्त्र घटना नभएर घटनाका ढङ्ग मात्र हुन् । हामी आनन्द प्राप्त गर्दैनौ बरु दृश्य, श्रव्य, आङ्गिक र प्रेरक अनुभूतिहरू प्राप्त गर्छौं जुन आनन्दमय हुन्छन् । अनुभूतिहरू सुखद वा असुखद (आनन्द-निरानन्दात्मक) हुन सक्छन्, सुख वा असुखचाहिं आफै अनुभूति होइन । त्यसैले 'असुखद' र 'वेदनापूर्ण' भन्नुको अर्थ बेग्ला बेग्लै हुन्छ, किनभने वेदनाचाहिं अनुभूति हो । आनन्द-निरानन्द वा सुख-असुख भन्ने कुरा कुनै अनुभूतिसँग सम्बन्धित भएर वा अनुभवको पश्चात्वर्ती भएर मात्रै अनुभव हुन्छ स्वयम्मा चाहिं अनुभव होइन । आनन्द-निरानन्दलाई अनुभूति नभई अनुभूतिको ढङ्ग मात्र स्वीकार्नु पर्नेमा जब अनुभूतिको साध्य स्वीकारेर अनन्दवादी समालोचना गरिन्छ, अनर्थ हुन जान्छ । त्यसैले रिचर्डस् रमणीयता वा आनन्द कलामूल्य वा समालोचनाको केन्द्र होइन भन्ने ठान्दछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पुराना पाँच इन्द्रियलाई आधुनिक मनोविज्ञानले लगभग २० संवेदनाका रूपमा विस्तृत पारेको छ। तर यी संवेदनाहरूमा सुख-असुखको साहचर्य र ग्रहणको मात्रा भिन्न-भिन्न देखापर्छ। कुनै संवेदनाको मात्रा उही रहे पनि सुख-असुख परिवर्त्य हुन्छ। अझ यसो भनूँ, जुन उद्दीपनबाट संवेदना प्राप्त भएको छ, त्यस उद्दीपनको त्यही स्तर र अवस्था रहँदा-रहँदै र संवेदना उस्तै हुँदा-हुँदै पनि सुख-असुख परिवर्त्य रहन्छ। ध्वनि-संवेदनाकै कुरा गरौं। त्यस ध्वनिको उद्दीपन वस्तु उस्तै रहुन्जेल संवेदना अपरिवर्तित रहे पनि त्यसको रमणीयता-अरमणीयता (सुख-असुखात्मकता) बदलिन्छन्। यसबाट के प्रमाणित हुन्छभने सुखात्मकता-असुखात्मकता संवेदनाभन्दा भिन्न हुन् अनि सुख, आनन्द वा रमणीयता भन्ने कुरा संवेदना र वस्तुमा नभएर अझसम्म हाम्रा निम्ति अज्ञेय रहेका आन्तरिक प्रक्रियामा निर्भर रहन्छ।

उद्दीपक वस्तुसँग संवेदनाको घनिष्ठ सम्बन्ध छ भन्ने बुझिन्छ र यसको प्रयोगात्मक परीक्षण पनि गर्न सकिन्छ। संवेदना पनि बहिरङ्ग र अन्तरङ्ग उत्पत्तिका आधारमा विभाजित हुन सक्छन्। आङ्गिक (आन्तरिक) संवेदनाको अन्तर्निरीक्षणभन्दा बहिरङ्ग (बाह्य उद्दीपनबाट उत्पन्न हुने) संवेदनाको अन्तर्निरीक्षण बढी सुगम हुन्छ, किनभने यसमा बाह्य निरीक्षण र अन्तर्निरीक्षण दुवैको प्रयोग गर्न सकिन्छ। अन्तरङ्ग संवेदनाहरूमै पनि सचेत रूपमा नियन्त्रण गर्न सकिने र इच्छानुसार सञ्चालित गर्न सकिने अन्तरङ्ग संवेदनाको आन्तरिक र बाह्य दुवै प्रकारको निरीक्षण-प्रयोग गर्न सकिन्छ, अवश्यै बहिरङ्ग संवेदनाकै जत्ति सुगम र बढी मात्रामा चाहिं होइन। तर सचेत-नियन्त्रण र ऐन्द्रिक सञ्चालन गर्न नसकिने अन्तरङ्ग संवेदनाकोचाहिं अन्तर्निरीक्षण मात्र गर्न सकिन्छ। जे होस् स्नायुतन्त्रका अनेकौं घटना अझै मनोविज्ञानका निम्ति दुर्बोध छन् तापनि विभिन्न स्वभावका उद्दीपनले हाम्रो शरीरमा पार्ने प्रभाव असाधारण रूपले अगणित र विविध छन् भन्ने कुरा स्पष्ट भएको छ। रिचर्डस् यही मनोवैज्ञानिक प्रकाशमा आनन्दवादको निरूपण र सीमाङ्कन गर्न चाहन्छन्।

यसै सन्दर्भमा विचार गर्नुपर्छ—रमणीयता-अरमणीयता (आनन्द-निरानन्द, सुख-असुख) सामान्य आङ्गिक चेतनाको वा यसको कुनै अंशको गुण हो वा कुनै संवेदनाको गुणभन्दा बेग्लै हो? जुन अर्थमा श्रुति-संवेदनाको गुण हो चर्कोपन, त्यस अर्थमा रमणीयता-अरमणीयता संवेदना-गुण होइन भन्ने कुरा स्पष्टै छ। यसरी नै कुनै पनि संवेदनाका गुणका रूपमा रमणीयता- अरमणीयतालाई स्वीकार्नु कठिन छ, कुनै उद्दीपन र त्यसबाट प्राप्त

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुने संवेदना उही हुँदा–हुँदै पनि रमणीयता–अरमणीयतामा परिवर्तन हुनु नै यस कठिनाइको कारण हो । कुनै आवेगले आफ्नो विकासको कुनै अवस्थामा जुन अनुभूति गर्छ त्यही संवेदना हो र यसका संवेद्य गुणहरू त्यस अवस्थामा त्यस आवेगका प्रवृत्ति हुन् । त्यसैले त्यस आवेग वा संवेदनासँग संलग्न रमणीयता–अरमणीयतालाई आवेगकै प्रवृत्ति मान्न सकिन्न, बरु यस रमणीयता–अरमणीयतालाई सम्बद्ध मनोव्यवस्थामा सन्तुलित–विरामावस्था (इक्विलिब्रियम) को प्रत्यावर्तनमा त्यस आवेगको नियति वा सफलताविफलताकै प्रवृत्ति स्वीकार्न सकिन्छ । यसरी विचार गर्दा रमणीयता कुनै प्रकारको क्रियाको सफलताको संकेत हो (जैविक रूपमा उपयोगी संवेदना चाहिं होइन) र अरमणीयता विफल, अस्तव्यस्त र असफल क्रियाको संकेत हो भन्ने धारणा रिचर्डस्ले व्यक्त गरेका छन् । अर्कै साध्य (आवेगको परितोष वा आवेगको उच्चतर सङ्गठन) प्रति अभ्युद्दिष्ट क्रियाका क्रममा उत्पन्न हुने जटिल कुरा हो रमणीयता -अरमणीयता । यसरी सारा मानवी प्रयत्नको लक्ष्य विन्दु रमणीयता सुख हो वा अरमणीयता (असुख) को निवारण हो भन्ने प्राचीन विवाद समाप्त हुन्छ भन्ने धारणा रिचर्डस्ले राखेका छन् । रिचर्डस्का मनोवैज्ञानिक धारणाका अनुसार रमणीयता अरमणीयता मूलतः प्रभाव मात्र हो, कुनै सकारात्मक वा नकारात्मक प्रवृत्तिले स्वाभाविक रूपमा आफ्नो उद्देश्य प्राप्त गरेको परितुष्ट भएको संकेत गर्ने प्रभाव मात्र हो । तैपनि यही प्रभाव (रमणीयता–अरमणीयता) पछि गएर अनुभूतिको हेतु बन्न जान्छ । अनुभवका आधारमा मान्छे र पशुहरू त्यस्तै परिस्थितिमा आफूलाई पुऱ्याउछन् जहाँ इच्छा जागृत हुनुका साथै परितोष द्वारा आनन्द प्राप्त हुन्छ । कुनै प्रवृत्तिको परितोषको परिणाम स्वरूप प्राप्त रमणीयता नै साध्यका रूपमा गृहीत हुन लाग्छ, मनोवैज्ञानिक यन्त्रको विलोम (विपरीत) स्थिति प्रकट हुन्छ । रहस्यवादीहरू यसरी नै रमणीयता खोज्छन् उल्टो ढंगले । यसरी प्रवृत्ति थाक्छ र भ्रान्ति र विघटनका साथै निराशा प्राप्त हुन आउछन् । मनोवैज्ञानिक रिवोट के ठान्दछन् भने आनन्द–रमणीयताको खोजी अब्सेशन (अत्याक्रान्ता) को रूपमा पुग्योभने उपर्युक्त भ्रान्ति, विघटन र निराशाको खराबी घटित हुन्छ । रिचर्डस् पनि यस कुरामा सहमत छन् ।

त्यसैले रिचर्डस् समालोचनामा आनन्दवाद वा रमणीयतावादलाई अस्वस्थ प्रवृत्ति ठान्दछन् । प्रत्येक क्रियाको आफ्नो लक्ष्य हुन्छभने सम्भवतः रमणीयताले त्यस लक्ष्यको प्राप्ति देखाउछ । भनुँ, कुनै कविता राम्रोसँग

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पढ्योभने जुन आनन्द पढ्ने क्रियाका सफलताको सङ्केतका रूपमा प्राप्त हुन्छ त्यस आनन्द–रमणीयताका निम्ति कविता पढ्नु रिचर्डस्का दृष्टिमा अनुपयुक्त अभिवृत्ति हो। त्यसैले उनका दृष्टिमा 'ट् प्लिज' (मनोरञ्जन वा रमणीयता) का रूपमा कला-मूल्य देखाउनु प्रतिकूल र अनुपयुक्त पद्धति हो। स्पष्टै छ कवितामा राम्रो अभिरुचि हुनुपर्छ, राम्ररी पढ्न सक्नुको उप–उत्पादन रमणीयताको पछि लाग्नु रिचर्डस्का विचारमा मूर्खता हो।

वस्तुतः मनोवैज्ञानिक शब्दावली असमृद्ध रहेको युगको प्रयोग हो 'रमणीयता' शब्द। यदि वर्डस्वर्थ र कलरिजले आज साहित्य–मूल्यका बारेमा लेख्नुपरेको भए शायद अर्कै उपयुक्त शब्द खोज्थे होलान् भन्ने परिकल्पना रिचर्डस् गर्छन्। साथै दुःखान्तक वा करूणरसको व्याख्या हुन नसक्नु वा राम्ररी नहुनुको कारण पनि यही साहित्यिक रमणीयतावाद आनन्दवाद हो। आनन्दवादको खण्डन गर्दै काव्यको मनोवैज्ञानिक मूल्य-देखाउने रिचर्डस्का निम्ति दुःखान्तक वा करूणरसबाट कसरी आनन्द उपलब्ध हुन्छ भन्ने अकाट्य प्रश्नको क्रमेलै पर्दैन, यो प्रश्न 'आवेगको परितोष' द्वारा स्वतः उत्तरित हुन्छ।

जस्तो कुनै 'समीकरण' को समाधान गर्न गणितज्ञ आनन्द प्राप्त हुने विश्वासले सक्रिय हुन्छ भन्नु गलत छ, त्यसरी नै पाठक आनन्द पाउन कविता पढ्छ भन्नु पनि रिचर्डस् अनुचित देख्तछन्। जुन क्रियाका क्रममा आनन्द प्राप्त हुन्छ, आनन्द कदापि त्यस क्रियाको लक्ष्य हुन सक्तैन भन्दै रिचर्डस भट्भटे (मोटर साइकल) का सन्दर्भमा आवाज आउनु सामान्यतः भटभटे चालू भएको सङ्केत भएजस्तै आनन्द–रमणीयता पनि क्रिया सफल हुनुको सङ्केतक मात्र हो भन्ने कुरा बताउछन्।

यति सीमाभित्र (एषणा वा आवेग परितुष्ट हुनुको सङ्केतका रूपमा) समालोचनामा आनन्द–निरानन्दको प्रयोग गर्न सकिने भए तापनि यी सङ्केतको सावधान प्रयोग मात्रै हुनुपर्छ भन्ने विचार रिचर्डस्ले प्रस्तुत गरेका छन्। रिचर्डस् प्रचलित आनन्दवादको खण्डन गर्दै कला–साहित्यमा आनन्द गौण कुरा मात्र हो र साध्य नभई साध्य-प्राप्तिको वा स्नायविक सुल्झाइको सङ्केत मात्र हो भनी स्पष्ट गर्दछन्। जे होस्, आनन्दवादको यो अस्वीकार सीमाङ्कन रमणीयतावादी र आनन्दवादी समालोचना परम्परामा मनोवैज्ञानिक स्थापनाको अर्को नयाँ प्रयत्न प्रतीत हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(छ) रिचर्डस्का दृष्टिमा कला र नीतिवाद

रिचर्डस् त्यस्तो नीतिवादका पक्षमा छन् जसले मानवीय व्यवहारमा कलाको स्थान र मूल्य देखाउन सक्छ । अवश्यै कला र साहित्यका इतिहासमा नीतिवादी सम्प्रदाय प्रबल छ, तैपनि रिचर्डस् प्रचलित नीतिवाद देखि असन्तुष्ट छन् । उनले स्वीकारेको नैतिकता पूर्णता, निरपेक्षता रहस्यवाद र स्वेच्छिक व्याख्यावाट मुक्त छ अनि परिस्थिति परिवर्तनसँगै परिवर्तनशील छ । यस नीतिवादमा शुभ श्रेयस्कर वा असल भन्नुको अर्थ हो आवेगको क्रियाशीलता र यसका एषणाको परितोष । त्यसैले असल भन्नुको तात्पर्य परितोषकारी हुनु हो । अनि असल अनुभूतिको अर्थ त्यस अनुभूतिको निर्माण गर्ने आवेगहरू परितुष्ट र सफल हुनुका साथै यी आवेगहरू आफूभन्दा महत्वपूर्ण आवेगका निम्ति अबाधक हुनु हो । जहाँसम्म आवेगको महत्ता र प्राथमिकता निर्णय गर्ने प्रश्न छ त्यो अत्यन्त जटिल छ । तैपनि रिचर्डस् रहस्यवादी हुनुभन्दा यही जटिल बाटो विस्तारै हिंड्नु राम्रो ठान्दछन् । रिचर्डस्को नीतिवाद मूल्य–सिद्धान्तमा प्रकट हुन्छ र अपरम्परागत तथा मानवीय प्रतीत हुन्छ । मूल्य आवेग वा एषणका सन्दर्भमा व्यक्तिगत जीवन वा व्यक्ति–व्यक्तिहरूका बीचमा सङ्गठन वा समायोजनाको प्रश्न बन्छ । यो समायोजना–व्यवस्था भएन भने मूल्य हराउँछ । किनभने अव्यवस्था र अस्तव्यस्तताको माझमा क्षुद्र र महत्त्वपूर्ण दुबैथरी आवेग उस्तै गरी विफल हुन्छन् । त्यसैले समायोजनमै नैतिकता रहन्छ र मूल्य निहित छ । कलाकृतिको आस्वादबाट मूल्यवान् मनःस्थिति प्राप्त हुन्छभने त्यसको आधार पनि कलाकृतिमा अन्तर्निहित यही आबेग–समायोजन हो । मानवीय क्रियाको बढीभन्दा बढी व्यापक समन्वय र आवेगहरूको कमभन्दा कम

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दमन, द्वन्द्व, अपरितोष र नियन्त्रणमा आधारित मनोव्यवस्था वा मानसिक समायोजना नै रिचर्डस्‌का दृष्टिमा मूल्यवान् ठहरिन्छ। आवेगको विफलता र व्यर्थता नहुनुको मात्रा सामान्यतः कुनै मन:स्थितिको मूल्यको अङ्कन वा मापन गर्न सकिन्छ। तर मानवीय क्रियाकलापका विवधतातिर पूरै ध्यान दिइनुपर्छ र संवेगात्मक जीवनको दमनद्वारा व्यावहारिक सफलता प्राप्त गर्नुलाई मूल्यवान् मन:स्थिति ठान्नु हुँदैन।

रिचर्डस्‌का विचारमा कुनै एक मनोव्यवस्थाले सर्वोत्तमताको दाबी गर्न सक्तैन। मान्छेहरू स्वभावतः विभिन्न हुन्छन्, अतएव विभिन्न उत्तम मनोव्यवस्था छन् र एउटा मनोव्यवस्था अर्को व्यक्तिका निम्ति उत्तम नठहर्न सक्छ। उदाहरणार्थ चिकित्सक, जहाजी, गणितज्ञ र कविका पूरै उस्तै मनोव्यवस्था सम्भव हुँदैनन्। अवस्था र परिस्थितिका विविधताले गर्दा पनि स्वतः विभिन्न मनोव्यवस्था र मूल्य देखापर्छन्। प्रकृतिवादी वा स्वभाववादी नैतिकताका पक्षपाती रिचर्डस् मनोव्यवस्थाका विविधताका साथै परिवर्तनशीलता पनि स्वीकार गर्छन्। अतएव उनी कुनै एक सर्वोत्तम आदर्श मनोव्यवस्थाको स्थापना नगर्दै व्यक्ति र परिस्थितिअनुसार परिवर्तनीय नैतिकता वा मूल्यका सन्दर्भमा मनोव्यवस्थाको निरूपण गर्न सामान्य सिद्धान्त मात्र प्रस्तुत गर्छन्। विविधता र परिवर्तनशीलता हुँदा-हुँदै पनि बुद्धि र सद्भावनाका आधारमा प्रत्येक व्यक्तिलाई प्रत्येक परिस्थितिमा उपयोगी सामान्य मूल्यहरूको सम्भावनाभने उनी देख्छन्। तर आजसम्म कलात्मक समालोचनाले रूढ-आग्रहपूर्ण नैतिक आदर्शको अपरिवर्त्य मानदण्ड लिएकोमा असन्तुष्ट हुँदै रिचर्डस् आचारशास्त्रीय र रूढिगत संकोचबाट मुक्त नीतिवाद-लाई आमन्त्रित गर्छन्।

कला वा समालोचना सानो जहाजको एकाकी यात्री मात्र होइन, यो विलासी व्यवसाय मात्र होइन। जसरी चिकित्सक शरीरको स्वास्थ्यसँग सम्बन्धित छ।' समालोचक त्यसरी नै मनको स्वास्थ्यसंग सम्बन्धित छ। रिचर्डस् म्याथ्यू अर्नोल्ड र शेलीका संक्षिप्त टिप्पणीलाई आफ्नो स्थापन अनुरूप विस्तार दिंदै कविलाई 'जीवनको समालोचक' र नैतिक आचारको संस्थापक ठान्दछन्। रिचर्डस्‌का दृष्टिमा कलाकार उसले मूल्यवान् ठानेका अनुभूतिहरूलाई आलेख र विश्वजनीनता दिन्छ। यसरी मूल्यवान् अनुभूति-क्षणलाई संरक्षित गरेर कवि त्यस्तो सङ्गठित र समायोजित मनोव्ययस्था प्रस्तुत गर्छ जहाँ सामान्य मान्छेको मनचाहिं अव्यवस्थित र असमायोजित नै रहन्छ। मानसिक विकासको उच्चतम विन्दुमा स्थित र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविद्वारा प्रस्तुत मनोव्यवस्था बढी परिष्कृत सङ्गठनमा व्यक्त हुन्छ र यसबाट बढी अनुक्रिया तथा क्रियाको सम्भावना हुन्छ। अनि समालोचक यही मनोव्यवस्थाको मूल्य-निर्णायक हो। जबसम्म सामाजिकहरू आफैं सर्वोत्तम मूल्यको अनुभव गर्न सक्षम हुँदैनन्, तबसम्म समालोचनाको सार्थकता रहन्छ। रिचर्डस्का आलङ्कारिक भाषामा जबसम्म समाजरूपी गाडीको चालक पूर्णतः समर्थ हुँदैन, तबसम्म पछिल्लो डब्बामा रहने समालोचक-गार्डको आवश्यकता रहिरहन्छ।

यस प्रकारको मूल्य वा नैतिकताको बोध गर्नाका निम्ति आचार-शास्त्र र नीतिशास्त्रको शरण पर्नु रिचर्डस् ठीक देख्तैनन्। जबसम्म पापपुण्य र गुण--दोष जस्ता रूढ अनि स्थूल–सामान्य सत्ताका प्रभावमा हामी रहन्छौं, तबसम्म मूल्य र अनुभूतिका मूल्यवत्ताका दिशामा प्रामाणिक रूपले विचार गर्न सकिन्न। मूल्यको अस्तित्व हाम्रा अनुक्रिया र अभिवृत्तिका सूक्ष्म-विशेषतामा आधारित छ तर आचार–शास्त्र र नीतिशास्त्रका प्रभावमा चाहिं हामी सामान्य नीति-नियम र विधि–निषेधका सीमामा भौंतारिन्छौं। वस्तुतः आचारशास्त्र र नीतिशास्त्रमा वा सामान्य व्यवहारमा पाइने नैतिकता कलाका निम्ति अत्यन्तै काँचो र अपरिष्कृत बन्दछ अनि कलाकार नैतिकता, शास्त्र वा नैतिक स्थूलताको उपेक्षा गर्न पुग्छ। तर प्लेटो प्रभृति नैतिक शास्त्री-हरू कलालाई हप्काइरहन्छन्। यसैबाट स्पष्ट हुन्छ— कलागत निर्णयमा नीतिशास्त्रका स्थूल विधि–निषेध अनुपयुक्त छन्। तैपनि आलोचना वा कला जीवनको नीतिविचार वा मूल्यविचार वा प्रकृतिवादी (स्वभाववादी) मनोवैज्ञानिक बुद्धिमत्तापूर्ण मानसिक अपेक्षासँग अविच्छेद्य छ भन्ने कुरा स्वीकार्दै रिचर्डस् सौन्दर्यवादी र कलावादीहरूको पनि सातो लिन्छन्। जे होस्, उनी शेली र म्याथ्यू अर्नोल्डका नजीक देखापर्छन्। उनका निम्ति कला स्थूल नीति र रूढ धर्मसँग निरपेक्ष रहे पनि उदार विकासशील मानव-मूल्य वा मानव-नीतिदेखि निरपेक्ष रहन सक्तैन, तर यसो भन्नुको अर्थ शेलीसँग उनी पूर्णतः सहमत छन् भन्ने होइन। उनले शेलीको नीतिवादका सुखात्मक पक्षसँग आफ्नो असहमति पनि प्रकट गरेका छन्। रिचर्डस् 'सुख' भन्दा आवेगको सन्तुष्टिकै पक्षमा छन्।

'पूर्वानुभूत संवेदनालाई व्यक्ति विशेषमा जागरित गर्नु र दोस्रो व्यक्तिसम्मका त्यस्तै संवेदना उत्पन्न हुने गरी सङ्क्रमित गर्नुलाई' टल्स्ट्वाय कला भन्दछन्भने यो नैतिक भूमिकासँग संवेदनाका निम्ति अनुभूति शब्द राख्तै रिचर्डस् पनि सहमत छन। तैपनि युगको धार्मिक चेतना वा दिव्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भावबोधलाई टल्स्ट्वायले समालोचनाको कसी मानेकोमा रिचर्डस् आपत्ति प्रकट गर्छन् । टल्स्ट्वायको कसीले धार्मिक नीतिवाद अंगालेर प्रथम श्रेणीका रचनालाई तिरस्कृत गर्दै द्वितीय श्रेणीका रचनालाई प्रथम श्रेणी दिएको अनुत्तरदायित्वतिर रिचर्डस् सङ्केत गर्छन । भावावेगको शैलीमा शेलीको भनाइ छ– 'जसले हाम्रो रागलाई सबल र पवित्र बनाउनाका साथै हाम्रा ज्ञानलाई शक्ति प्रदान गर्छ त्यही उपयोगी हो ।' त्यसैले शेलीका विचारमा कविता उपयोगी छ, किनभने यसले नैतिक दृष्टिलाई प्रभावशाली रूपमा मनुष्यमा स्थापित गर्दछ । तर रिचर्डस् शेलीको भनाइको खण्डन गर्दै महान कलाकार नभए पनि जीवनको रूपरेखा यस्तै रहन्थ्यो भन्ने तर्क पेश गर्छन् । कुरा के होभने शेलीको शैली भावुक र अतार्किक भए पनि सूक्ष्मतामा रिचर्डस् र शेलीका नैतिक दृष्टि ज्यादा सुदूर छैनन र रिचर्डस् पनि ठाउँ-ठाउँमा यो तथ्य स्वीकार गर्छन । शेलीको नैतिकतासम्बन्धी धारणा पनि उत्तिकै हानिकारक छ, जतिको हानिकारक रुढ नैतिक धारणा छ भन्ने अभिप्राय रिचर्डस्ले अँगालेको पाइन्छ । अर्को कुरा उपदेश र मनोरञ्जनको कलात्मक विवाद पनि रिचर्डस्का दृष्टिमा निरर्थक छ । उनी यी स्थूल लक्ष्यहरूलाई 'दुःखान्तक' नाटकका प्रसङ्गमा अर्थहीन ठह्याउँछन । सुखवादी वा आनन्दवादी-नीतिवादभन्दा 'आवेगको सन्तुष्टि' मा मूल्य स्वीकार्दै रिचर्डस् 'दुःखान्तक' नाटकको अपेक्षाकृत प्रामाणिक व्याख्या प्रस्तुत गर्छन् । यसरी निष्कर्षमा रिचर्डसको मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद नीतितत्वलाई नयाँ ढङ्गले अंगाल्छ र त्यो नयाँ ढङ्ग मानसिक रूपमा काम्य एषणा वा आवेगका अधिकतम सङ्गठितताका माध्यमबाट प्रकट हुन सक्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ज) साहित्यका विश्लेषण र साहित्य परिभाषा

१. साहित्य-विश्लेषण

कुनै पनि असल समालोचकका निम्ति तीन प्रकारका क्षमता अत्यन्त अपेक्षित छन् भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन् । प्रथमत 'ऊ जुन कृतिको मूल्याङ्कन गर्दछ त्यस कृतिमा पाइने मन:स्थितिको अनुभूति आफ्नो आत्मकेन्द्री स्वभाव वा अहङ्कारविना गर्न ऊ सक्षम र कुशल हुनुपर्छ । दोस्रो कुरो के हो भने ऊ विभिन्न अनुभूतिहरूका महत्वपूर्ण पक्षहरूमा अन्तर गर्न सक्ने हुनुपर्छ । तेस्रो कुरो चाहिं ऊ मूल्यको प्रौढपरिपक्व निर्णायक हुनुपर्छ । समालोचकले यी तीन क्षमताहरू त्यतिखेरै प्राप्त गर्न सक्छ, जब्र काव्यानुभूतिको मनोवैज्ञानिक प्रक्रियाको राम्रो ज्ञान उसलाई हुन्छ । हुन त मनोविज्ञानको सहायताविना पनि समालोचना भइरहेको छ र मनोविज्ञान पनि प्रौढ-परिष्कृत विज्ञानका रूपमा प्रतिष्ठित भइसकेको छैन, तैपनि वर्तमान अवस्थाको मनोविज्ञानबाटै पनि समालोचना अन्धकारमा तारो हाने जस्तो हुनुको सट्टा काव्यानुभूतिको उद्‌गम स्थल र प्रभावक्षेत्र मनको घटना, स्वरूप र प्रक्रियाका सम्भाव्य जानकारीकै आधारमा पनि निकै लाभान्वित हुन सक्छ । कुनै कविता पढ्दा वा कुनै तसवीर हेर्दा जुन प्रकारले मानसिक घटना घटित हुन्छन् त्यसको सामान्य रूपरेखा जानेमा समालोचक बढी विश्वस्तता र बढी प्रामाणिकताका साथ काव्यानुभूतिको मूल्यांकन गर्न सक्छ । यसै कारणले गर्दा रिचर्डस् साहित्य-विश्लेषण' प्रस्तुत गरिरहेका छन् ।

उपर्युक्त तीन कुराका साथ काव्यानुभूतिका घटक विभिन्न तत्त्व र तिनीहरूको सापेक्षिक महत्त्वको ज्ञान पनि सामालोचकका निम्ति रिचर्डस् अपरिहार्य ठान्छन् उदाहरणार्थ कवि शेली र पोपका कविता बीचको अनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्विनवर्न र हार्डीका कविताका बीचको अन्तरको चर्चा उनी गर्छन् । शब्द योजना र वर्णन–प्रणालीका दृष्टिले यी दुइथरी कविका कविता परस्पर भिन्न प्रतीत हुन्छन् । अतएव यी दुइ थरी कविहरू भिन्ना–भिन्नै मनोवैज्ञानिक साधनहरूको प्रयोग गरिरहेका छन् भन्ने कुरा स्पष्ट छ र यी दुइ थरी कविका कविताप्रति कुनै पाठकका दृष्टिकोणहरू पनि भिन्ना–भिन्नै हुन्छन् । यदि समालोचकले उपर्युक्त कविहरूद्वारा प्रयोग गरिएका साधनहरूको भिन्नता कुन तात्पर्यमा छ र उनीहरूका कविताका निम्ति उपयुक्त दृष्टिकोण कुन–कुन हुन् भन्ने कुरा जान्न सकेनभने यी कविताहरूको उपयुक्त मूल्याङ्कनको त कुरै पर छाडी, आस्वाद पनि असम्भव बन्न जान्छ । त्यसैले गर्दा काव्यानुभूतिको सङ्घटक साधनहरूका बीच सूक्ष्म अन्तरको ज्ञान समालोचकमा अपेक्षित रहन्छ र यसका निम्ति पनि काव्यानुभूतिसम्बन्धी मानसिक घटनाको ज्ञान अपरिहार्य बन्दछ यसै प्रयोजनका निम्ति रिचर्डस् द्वारा 'साहित्य–विश्लेषण' को प्रक्रिया प्रस्तुत गरिएको छ ।

अर्को के कुरा रिचर्डस्ले औंल्याएका छन् भने साहित्यमा संघटित अनुभूतिका दुई पक्ष हुन्छन् – साधन र साध्य । साहित्य मूल्य साध्यपक्षमै निर्भर भए तापनि साधनहरूले नै साध्यलाई सङ्घटित गर्छन् । कुनै पाठकले कुनै कविता पढ्दा विभिन्न पटकमा प्राप्त गर्ने अनुभूति पूरै समान हुँदैनन् र कुनै असल समालोचकले पनि प्रत्येक पटक कृति पढ्दा पूरै–पूरै समान अनुभूतिहरू प्राप्त गर्दैनभने यी विविध प्रसङ्गमा यदि साधन–पक्षले गर्दा अनुभूति– अन्तर आएको छभने कुनै खास हानी छैन, यस प्रकारको अन्तर कविताको अध्ययनमा भइरहन्छ तर साध्यपक्षमै त्यो अन्तर आउँछभने त्तसबाट मूल्यसम्बन्धी मतान्तर आउन जान्छ अनि काव्यानुभूतिका निम्ति यो मूल्य–मतभेद घातक बन्न जान्छ । उदाहरणार्थ 'तिम्रा आँखाका झल्लरदार पर्दाहरू बढ्छन्' भन्ने कविता पङ्क्तिको प्रशंसा दृष्य–बिम्बको मनोहारी सौन्दर्यका निम्त रिचर्डस् प्रस्तुत गर्दछन्, तर दृष्य–बिम्ब काव्य–मूल्य वा साध्य नभई काव्यानुभूतिको साधन मात्र हो । त्यसैले साध्य र साधनको अन्तर समालोचनाले राम्ररी बुझनुपर्छ यसका निम्ति पनि काव्यानुभूतिलाई सम्बद्ध मानसिक घटनाको सन्दर्भमा जान्नुपर्छ । त्यसैले रिचर्डस् भावक-मनोविज्ञानका दृष्टिले साहित्य–बिश्लेषण प्रस्तुत गर्छन् ।

साहित्यिक वा काव्यगत अनुभूतिका विश्लेषणका निम्ति रिचर्डस्ले पृष्टभूमिमा एउटा चित्र पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यसलाई स्नायुतन्त्रको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चित्र नठान्न र चित्रका स्थानगत र कालगत सम्बन्धलाई महत्त्व नदिई सम्पूर्ण 'साहित्य-अनुभूति' का घटनाको एकसाथ प्रस्तुतीकरणकै रूपमा त्यस चित्रलाई हेर्न उनी अनुरोध गर्छन्। उनको चित्रको मोटामोटी अभिप्रायलाई यस प्रकारले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ।

१. दृश्य संवेदना: मुद्रित अक्षरका चाक्षुष संवेदना।

२. सम्बद्ध विम्बहरू: चाक्षुष सम्वेदनासँग घनिष्ट रूपले सम्बन्ध राख्ने श्रुतिविम्ब र उच्चारणविम्ब।

३. मुक्तविम्ब : मनोविम्ब।

४. अभ्युद्देशन : विविध वस्तुप्रति अभ्युद्देशन-चिन्तन (वाच्यार्थ, अभिधार्थ वा अर्थापन)।

५. संवेग : संवेग।

६. अभिवृत्ति : रागात्मक-सङ्कल्पात्मक अभिवृत्ति।

'साहित्य-अनुभूति' वा 'साहित्यानुभूति' संबन्धी मानसिक घटनाका यिनै ६ ओटा अवस्थाको विश्लेषणलाई विस्तृत विवेचनाद्वारा रिचर्डस्ले स्पष्ट गरेका छन् र साहित्य-विश्लेषण यही नै हो। उनका विचारमा समालोचकले साहित्यानुभूतिको यस मानसिक-शृङ्खलाको घटनाको जानकारी राख्नु नितान्त आवश्यक छ। अब हामी क्रमशः 'साहित्यानुभूति' संबन्धी समष्टिमय घटना- शृङ्खलाका ६ वटा घटनाको चर्चा गरौं।

१. चाक्षुष संवेदना- साहित्यानुभूतिका सम्पूर्ण मानसिक घटनाको आधारभूमि हो चाक्षुष संवेदना। तैपनि यी चाक्षुष संवेदनाहरूको आफ्नै खास प्रभाव वा भूमिका भने छैन। अक्षरको आकार-प्रकार, रूपरङ्ग र स्थान आदिको प्रभाव नै चाक्षुष संवेदना हो र यसलाई मुद्रित अक्षरको चाक्षुष संवेदना पनि भन्न सकिन्छ। अवश्य नै यसै संवेदनासँग सम्बद्ध विम्बहरू र अर्थहरूबाटै साहित्यानुभूतिका प्रभावहरू उत्पन्न हुन्छन्, तैपनि चाक्षुष संवेदनाको आफ्नै स्वतन्त्र प्रभावचाहिं कमै देखिन्छ। धेरैजसो पाठकहरूका निम्ति चाक्षुष संवेदनाका सन्दर्भमा सुबोध मुद्रण भए पुग्छ। तर कसै-कसैका निम्ति भने चाक्षुष संवेदना पनि महत्त्वपूर्ण बन्छ र उनीहरू एकै प्रकारका अक्षरगत आकार-प्रकार (टाइप) र उही संस्करण नभएमा पढ्न कठिनाइ अनुभव गर्छन्। चिनियाँ अक्षरहरूको कलात्मकता पनि चाक्षुष-संवेदनाकै महत्त्वसँग सम्बन्धित छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. सम्वद्ध विम्व— शब्दका चाक्षुष संवेदना स्वत: एक्लै उत्पन्न नभई 'सम्बद्ध विम्ब'का साथै उत्पन्न हुन्छन् । चाक्षुष संवेदनाका यी सहचारी वा संम्बद्ध विम्बहरूलाई कठिनतापूर्वक मात्र अलग्याउन सकिन्छ । यी सहचारी वा 'सम्बद्ध विम्ब'हरू हुन् श्रुतिविम्ब र उच्चारणविम्ब । श्रुतिविम्ब के हो ? मनका कानहरूमा पर्ने शब्दको ध्वनि । उच्चारणविम्ब के हो ? शब्दहरू बोल्दा वा उच्चारण गर्दा ओठ, मुख र कण्ठलाई प्राप्त हुने अनुभव नै मुख्यत: उच्चारणविम्ब हो । चाक्षुष संवेदनाका सहचारी भएकाले नै यी दुई विम्वहरूलाई सम्वद्ध-विम्ब भनिन्छ । प्रकारान्तरले यिनलाई शाब्दिक विम्ब पनि भन्न सकिन्छ, किनभने यिनीहरू शब्दका श्रुति गत र उच्चारणगत विम्बहरू हुन् ।

साहित्यानुभूति वा मानसिक घटनाहरूमध्ये श्रुतिविम्ब नै सबभन्दा स्पस्ट रूपमा अनुभव हुन्छ । गद्य वा पद्यको कुनै पङ्क्ति सुस्त–सुस्त पढ्दा धेरैजसो पाठकहरूका कल्पनामा मूक रूपले ध्वनिहरू उत्पन्न हुने अनुभव स्पष्टसँग हुन्छ तर जोरसँग पढ्यो भने यस्तो अनुभव हुँदैन । अरु कसैलाई उच्चारण गर्नुभन्दा मौन–पाठमै समृद्ध र सूक्ष्म ध्वनिहरू प्राप्त हुन्छन् । मौन–पाठ र उच्चारित पाठमा अर्थात् मौन र सस्वर वाचनमा कति भिन्नता छ र साहित्यगत प्रभावमा केही अन्तर छ कि छैन ? यसको उत्तर पाउन पहिले विम्बकै वारेमा जानकारी अपेक्षित छ ।

विम्बको संवेदनात्मक गुणमै विशेष जोड दिने प्रचलन पाइन्छ । सजीवता, स्पष्टता र पूर्ण विवरणात्मकता आदिलाई विम्बको संवेदनात्मक गुण मानिन्छ । तर वास्तविकता के होभने विम्बले पार्ने प्रभावमा विम्बका संवेदनात्मक गुणहरूको कुनै खास असर पर्दैन । संवेदनात्मक गुण भिन्न भएका विम्बहरूले पनि उस्तै-उस्तै परिणाम प्रदान गर्छन् । वास्तवमा विम्ब आफ्नो विम्बगत संवेदनात्मक गुण अनुसार भन्दा संवेदनासँग विलक्षण रूपले संलग्न मानसिक घटनाको वैशिष्टचअनुसार प्रभावकारी हुन्छ । कुनै विम्बले आफ्नो पूरै संवेदी गुण छाडेर र विम्बै नरहेर पनि संवेदनाको त्यत्तिकै प्रतिनिधित्व गर्नु सम्भव छ, सजीवता–स्पष्टता आदि संवेदी गुणहरू छँदा त्यस विम्वले जत्ति गर्दथ्यो । विम्ब भन्नु संवेदनाको अवशिष्ट वा 'शेष' हो र संवेदनाका प्रतिनिधिकै रूपमा यसप्रति मूलत: हाम्रो अनुक्रिया व्यक्त हुन्छ । विम्बको आदिरूप संवेदनासँग विम्बगत सवेदना–गुणको समानता त्यति महत्वपूर्ण छैन । त्यसैले विम्ब जति सजीव–स्पष्ट हुन्छ, त्यति ज्यादा प्रभावोत्पादक हुन्छ भन्ने कुरा रिचर्डस् स्वीकार गर्न सक्तैनन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस्ता मान्छेहरू पनि हुन्छन् जसलाई कहिल्यै विम्बवोध हुँदैन। यदि विम्बबोधलाई साहित्यानुभूतिको अनिवार्य शर्त मान्ने होभने यस्ता व्यक्तिलाई साहित्य-अनुभूति नै हुँदैन भन्नुपर्ने हुन आउँछ। तर प्रयोगात्मकता के भन्छभने यिनीहरू विम्बबोधविना पनि साहित्यानुभूति गर्दछन्। सम्भवतः यस्ता व्यक्तिहरूमा विम्बबोधभन्दा भिन्नै अरू केही उत्पन्न हुन्छ र यदि यो 'अरू केही' प्रभावोत्पादक छभने विम्बबोध नहुनुको कुनै खास परिणाम निक्लँदैन।

वास्तवमा विम्बबाट उत्पन्न हुने प्रभाव हो सङ्केतात्मक–बौद्धिक प्रतिक्रियाको नियन्त्रण। यदि विम्ब-बोधविना पनि अरू कुनै प्रकारले यो नियन्त्रण प्राप्त हुन्छभने के हानि भयो त ? तैपनि विम्वोत्पादक किसिमका व्यक्तिहरूका निम्ति भने विम्बको सूक्ष्मता-सजीवतामा वृद्धि हुँदा प्रभावमा पनि वृद्धि हुन्छ भन्ने कुरा स्वीकार्य छ। त्यसैले कतिपय कवि र समालोचकहरू विम्वका दृष्टिले सशक्त छन् र अपेक्षित प्रभावका निम्ति विम्वमा निकै भर पर्छन्। रिचर्डस्को मुख्य स्थापना के हो भने विम्ब केही व्यक्तिहरूका निम्ति उपयोगी भएर पनि साहित्यानुभूतिको अनिवार्य शर्तचाहिँ होइन। यसरी विम्बको स्वरूप स्पष्ट गरी रिचर्डस् पुनः श्रुति विम्व र उच्चारण विम्वको भिन्नताको चर्चा गर्दछन्।

श्रुति–विम्बका तुलनामा उच्चारण–विम्बहरू कमै देखिन्छन्। तर श्रुति वा ध्वनि विम्बका तुलनामा उच्चारण विम्बमै मौन पाठकका गुणहरू बढ्ता निर्भर गर्छन्। वास्तवमा जुन शब्दहरू बोल्दा वा उच्चारण गर्दा असुखकर हुन्छन्, तिनीहरू कर्णप्रिय पनि हुन सक्तैनन्। सामान्यतः उच्चारणका र श्रुतिका विम्वहरू परस्पर अतिसंपृक्त हुन्छन् र यिनीहरूलाई छुट्ट्याउन निकै कठिन पर्छ। त्यसैले उच्चारण वा श्रुतिका रूपमा विम्ब असुखकर हुन जान्छ भन्ने निर्णय गर्नु गाह्रो छ। जे होस्, यी दुवै शब्द–सम्बद्ध विम्बहरू (श्रुति विम्व र उच्चारण विम्बहरू) बाटै साहित्यको रूपपक्ष वा रूपात्मक संरचनाको निर्माण हुन्छ।

३. मुक्त विम्ब– मुक्त विम्बहरूमध्ये केवल एक प्रकार हुन् चाक्षुष-विम्बहरू अर्थात् मनको आँखामा उत्पन्न हुने चित्रहरू। तैपनि समालोचनामा अन्य प्रकारका विम्बहरूको उपेक्षा जस्तै हुन्छ र यिनै मानसिक चाक्षुष विम्बहरूकै विशेष प्रतिष्ठा पाइन्छ। वस्तुतः प्रत्येक विम्ब सम्पन्न र समृद्ध हुन्छ। त्यसैले गर्दा मुक्तविम्वहरू भन्नु मनका चाक्षुषविम्बहरू मात्र होइनन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तैपनि प्राधान्य मनका चाक्षुषविम्बहरूले नै पाएका छन्। सावधान र संवेदनशील सबै पाठकहरू एकै किसिमका मानसिक चाक्षुष विम्बहरूको अनुभूति गर्दछन् भन्ने भ्रान्त धारणाले जाइनसदेखि लेम्बिङगसम्म प्रचलित रहेको कुरा रिचर्डस्ले देखाएका छन्। पर्याप्त अन्वेषणले सबै विशिष्ट पाठकहरू एकै किसिमका मानसिक चाक्षुष विम्बको अनुभूति गर्दछन् भन्ने कुरा असत्य प्रमाणित गरिसकेपछि पनि उत्तरवर्ती समलोचकहरूले त्यही भूल दोहोऱ्याइरहेकोमा रिचर्डस् असन्तोषको अनुभव गर्छन्। उनी के ठान्दछन् भने विभिन्न व्यक्तिहरू मनका चाक्षुष विम्बका प्रकारका दृष्टिले मात्र होइन, उनीहरूद्वारा उत्पादित विम्ब–विशेषका दृष्टिले पनि झन् भिन्नता राख्तछन्। कुनै कविताप्रति पाठकका सम्पूर्ण प्रतिक्रियाहरूमध्ये मुक्तविम्बहरू (मनका चाक्षुष विम्बहरू) दुई अध्ययनहरू प्रायशः भिन्न भइहाल्ने विन्दुका रूपमा देखापर्छन्, तैपनि यो भिन्नता नगण्य छ। पाठकैपिच्छे कविताका मानसिक चाक्षुष विम्बहरू फरक पर्छन् र यदि यिनै विम्बहरूकै आधारमा काव्य–मूल्य रहने हो भने त पाठकैपिच्छे मूल्य–भेदले गर्दा समालोचना नै सम्भव हुँदैन। वास्तवमा पाठकहरूका मनका आँखाको विम्ब–बोधको भिन्नताको प्रभाव कृतिका मूल्यमा पर्दैन भन्ने कुरा रिचर्डस् भन्न चाहन्छन्।

मनका चाक्षुष विम्बहरूको मूल्य चित्रात्मकतामा आधारित छैन भने कहाँ छ त? रिचर्डस्का दृष्टिमा विम्बको संवेद्य–गुणभन्दा त्यसको आवेगात्मक प्रभावकारितातिर ध्यान दिएमा उत्तर स्पष्ट हुन्छ। संवेद्य–गुणको भिन्नता भए पनि आवेगात्मक विम्ब–प्रभाव उस्तै हुन्छ र संवेद्य–सादृश्य नराखेर पनि विम्बहरू संवेदनाको प्रतिनिधित्व गर्दछन् अनि विचार र संवेगका नियमनका विम्बका खास मूल्यका सन्दर्भमा विम्बगत प्रभावमा कुनै भिन्नता आउँदैन; तैपनि सजीव-स्पष्ट संवेद्यगुण भएका विम्बहरूको निर्माणको सामर्थ्य भएका व्यक्तिहरूले चाहिं साहित्यिक मूल्यका विचार र संवेगमा विम्बको संवेद्य गुणको पनि प्रभाव देख्नु स्वाभाविक रिचर्डस् ठान्दछन्, विचार र संवेगमा विम्बको प्रभाव पर्ने भएकाले उनीहरूले विम्बका संवेद्य गुणको पनि प्रशंसा गरेका हुन्; तैपनि संवेद्य गुणलाई नै विम्बको विशेषता ठानिदिनुचाहिं भूल हो भन्ने रिचर्डस्को ठहर छ। त्यसैले चित्रकार-हरूले र जगत्मा मूलतः चाक्षुष अभिरुचि भएका व्यक्तिहरूले पनि कवितामा ध्यान दिनुको अर्थ बताउन सकिन्छ भन्ने उनी ठान्दछन्। उनीहरू वस्तुतः मनका चाक्षुष विम्बका निम्ति नभई विम्बका संवेगको उद्दीपनको खोजीमा कविताप्रति अनुराग राख्छन् भन्ने रिचर्डस्को व्याख्या छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस् विम्बको संवेद्य गुणको अधिक विकासले संवेगात्मक र बौद्धिक प्रभावमा क्षति पुऱ्याउँछ भन्ने कुरा औंल्याउँछन्। बरु विम्बहरूमा वा विम्बहीनका निम्ति विम्ब-स्थानापन्नहरूमा उचित प्रभावकारिता छ भने विम्बमा संवेदनात्मक कमजोरी भए पनि कुनै हानि छैन भन्ने रिचर्डस ठान्दछन्। तर कतिपय व्यक्तिका निम्ति भने संवेदनात्मक कमजोरी कमजोर प्रभावको चिन्ह पनि बन्छ भन्ने कुरामा उनी सचेत छन्। निष्कर्षमा विम्बको संवेद्य गुण कसैका निम्ति बौद्धिक-संवेगात्मक प्रभावमै असर पार्ने भए पनि मूलतः उक्त प्रभावकै निर्धारक भने होइन भन्ने मान्यता रिचर्डस् पेश गर्दछन्।

४. अभ्युद्देशन र आवेग —कविता पढ्दा मनमा आवेगहरूको एक धारा वहन थाल्छ र त्यसको प्रारम्भ चाक्षुष-संवेदना हो तापनि सम्बद्ध-विम्बहरू (श्रुति विम्ब र उच्चारण विम्ब) मा पनि आवेगहरू निर्भर रहन्छन्। तैपनि चाक्षुष संवेदना, सम्बद्ध र मुक्त विम्ब (मनका चाक्षुष विम्ब) हरू मूल्य निर्णयमा खास महत्त्व राख्तैनन्। रिचर्डस्को स्थापनाअनुसार आवेग, अभ्युद्देश संवेग र अभिवृत्तिहरूबाटै मूल्यको निर्णय हुन्छ।

आवेगको सञ्चार र विकास मनका अवस्थामा भर पर्छ। आवेगहरू यिनीहरूका दिशा, प्रवृत्ति र पारस्परिक प्रभावको फलस्वरूप अथवा आवेगको प्रमाणबाट नै बौद्धिकता र संवेग उत्पन्न हुन्छन् भने आवेगहरू मनका पूर्व-सक्रिय आवेगहरूमा निर्भर हुन्छन्। त्यसैले आवेगहरू र आवेगका दिशा, प्रवृत्ति र मोड मूलभूत वस्तुहरू हुन् भने वौद्धिक-संवेगात्मक प्रतिक्रिया तिनीहरूमै निर्भर रहन्छ। आँखाको बाटोबाट क्रमशः आउँदो उद्दीपनको झीनो प्रवाह मनको कोमल स्थिरतामा विरामप्राप्त वृहत् प्रवृत्ति-क्रमसम्म आइपुग्छ। यस उद्दीपन-प्रवाहले कुनै सहायता नभए पनि पूर्वस्थित प्रवृत्ति-क्रमलाई प्रभावित पार्न सक्छ। जस्तै कुनै शब्द नसुनेरै र मनद्वारा उच्चारण नगरेरै पनि देखेकै भरमा त्यस शब्दको अर्थ-ग्रहण गर्न सकिन्छ। तर यो उद्दीपन-प्रभाव सम्बद्ध विम्बहरूको सहायताबाट प्राप्त नयाँ उद्दीपन पाएपछि झन् बढ्छ, विस्तृत हुन्छ अनि यिनीहरूका माध्यमबाट संवेगात्मक प्रभाव उत्पन्न हुन्छ। जति-जति उत्तेजना बढ्दै जान्छ, त्यस नयाँ उद्दीप्त अवस्थाबाट त्यो संवेगात्मक प्रभाव परिपुष्ट हुँदै जान्छ। यही हो संवेग-प्रणाली।

अभ्युद्देशन के हो ? दृश्यशब्दसँग 'सम्बद्ध विम्ब' झैं घनिष्टतम मानसिक घटनाहरूकै नाम अभ्युद्देशन हो। यिनै रहस्यमय घटनाहरूलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विचार भनिन्छ। कुनै परिचित शब्द देख्नासाथ त्यो शब्द जुन विचारको वाचक हो त्यही विचार आइहाल्छ । यसैलाई शब्दार्थ वा अभिधार्थको संज्ञा पनि दिइन्छ । विचार भन्नु वस्तुप्रति अभ्युद्देशन वा निर्देश हो। कुनै विचार अरू वस्तु नभई त्यसै वस्तुको विचार हुनुको तात्पर्य के हो ? विचार र त्यस वस्तुका बीच के सम्बन्ध छ ? वस्तु र विचारको प्रक्रियाको विवेचना रिचर्ड्सले विस्तारपूर्वक गरेका छन् । उनका दृष्टिमा कलात्मक सत्य, बुद्धि–आवेगको द्वन्द्व, विज्ञानको क्षेत्र, धर्मको प्रवृत्ति र यस्तै अन्य समालोचनात्मक प्रश्नको स्पष्ट र अनिर्भ्रान्त उत्तर पाउन वस्तु र विचारको सम्बन्धको ज्ञान अत्यावश्यक छ ।

अन्तर्निरीक्षणले मनभित्र घटित हुने घटनाको सम्बन्ध देखाउन सक्तैन भन्ने अनुभव गर्नाका साथै रिचर्ड्स् विचार र वस्तुका बीचको सम्बन्ध-निरूपणलाई मनका घटना र बाह्य जगत्कै सम्बन्धमा आधारित ठान्दछन् । त्यसैले अन्तर्निरीक्षणले यस प्रश्नको व्याख्या गर्न सक्तैन र उनी कारण–सिद्धान्त स्वीकार्छन् । वस्तु र विचारका बीचमा कहिलेकाहिँ प्रत्यक्ष सम्बन्ध पनि देखिन्छ जस्तै 'घडीको टिक् टिक् ध्वनि' घडी 'टिक् टिक् गर्दै छ' भन्ने विचारको प्रत्यक्ष कारण हुन्छ। तर सधैं विचारको वस्तु प्रत्यक्ष रहँदैन; जस्तै, कागतमा छापिएको अक्षरबाट पनि कुनै वस्तुका विचार मनमा उठ्छ; यहाँ शब्दबाट जगाइएका विचारहरू 'शब्द' का विचार नभई वस्तुका विचार हुन् र शब्दले वस्तु विचारको प्रतिनिधित्व गर्छ । सुदूर वस्तु र त्यसको विचारको व्याख्या 'कारण सिद्धान्त' द्वारा कसरी गर्ने ? शब्दहरू के हुन् भन्ने कुरा नजानी यसको उत्तर दिन सकिन्न। 'शब्द–प्रयोग सिक्नु' का सिद्धान्तका आधारमा रिचर्ड्स् यस प्रश्नको समाधान प्रस्तुत गर्छन् । कुनै वस्तुका सन्दर्भमा त्यो शब्द अनेकौं पल्ट सुनिसकेपछि वस्तुका अनुपस्थितिमा पनि त्यो शब्द वस्तु-उपस्थित भए जस्तै अनुभव दिन पुग्छ र वस्तुको वाचक शब्द बन्न जान्छ । विचार र वस्तुका बीचको प्रत्यक्ष कारण–सम्बन्ध अब नभए पनि वस्तु र विचारका बीच अप्रत्यक्ष कारण–सम्बन्ध अझै रहिरहन्छ। कुनै विचारका निम्ति वस्तु र त्यसको चिह्न शब्द दुबै नै कुनै बखत कारण थिए भने अब त्यस विचारका निम्ति वस्तुचिह्न (शब्द) कारण हुन्छ। वास्तवमा विचार चिह्न (शब्द) को कारण नभई त्यसको 'लुप्त अंश' स्वरूप 'वस्तु' को विचार हो । रिचर्ड्स्का अनुसार वस्तुको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भएमा 'विचार' विशिष्ट हुन्छ र अप्रत्यक्ष सम्बन्ध हुँदा 'विचार' सामान्य हुन्छ । देश–कालको सन्दर्भ रहेमा विचार विशिष्ट हुन्छ र नरहेमा सामान्य । साथै वस्तुका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रत्यक्षतामा विचार साँचो हुन्छभने वस्तुका अप्रत्यक्षतामा विचार साँचो–झूठो दुवै हुन् सक्छ ।

कविता पढ्दा सर्वप्रथम अर्थ प्राप्त हुन्छ वा अर्थको अभ्युद्देशन हुन्छ तापनि अर्थबाट प्राप्त अन्य विचार (व्याख्या, अनुमान आदि) पनि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । शब्दार्थ (अभ्युद्देशन) प्राप्त भइसकेपछि व्याख्याका दृष्टिले कृतिप्रतिका अनुभवमा अन्तर आउन थाल्छ । स्विनबर्नका कवितामा शब्दको अर्थ नै पर्याप्त छभने हार्डीका कविताको प्रभाव शब्दार्थका अभ्युद्देशन वा प्राप्तिबाटै पूरा हुँदैन । शब्दध्वनि, शब्दार्थ र उत्तरवर्ती व्याख्याका दृष्टिले सबै कवितामा एकै किसिमको सम्बन्ध रहँदैन र याद रहन्छ भन्ने विश्वास गरिन्छ भने त्यो असङ्गत छ भन्ने कुरा रिचर्डस् देखाउँछन् । गीति–कविता सम्बन्द्ध विम्बबाट अलगिन सक्तैनभने आवेग–सङ्कुलता भएको कविता शब्द-ध्वनिका माध्यमबाट लयात्मक र छन्दोमय हुन्छ, उपन्यासमा अनावश्यक भए पनि नाटकमा परवर्ती व्याख्या अपरिहार्य रहन्छ । अवश्यै एक प्रकारका कविताका निम्ति शब्दध्वनि, शब्दार्थ र परवर्ती व्याख्याका बीचको सम्बन्धको एक किसिम हुन पनि सक्छ तर सबै कविताका निम्ति त्यस्तै सम्बन्ध–विशेषको परिकल्पना गर्न सकिन्न । वस्तुतः शब्दध्वनि, शब्द अर्थ र उत्तरवर्ती व्याख्या त साहित्यानुभूति वा साहित्य-मूल्यका साधन मात्र वा प्रविधि मात्र हुन् । जसरी सबै जनावरहरूका निम्ति निश्चित रूपको निर्धारण गर्न सकिन्न, त्यसरी नै साहित्यका निम्ति निश्चित साधन (शब्द, ध्वनि, अर्थ र परवर्ती व्याख्या) को माग गर्न सकिन्न । उदाहरणार्थ स्विनबर्नका कविताका बारेमा विचार गर्दा हार्डीका दृष्टिले विचार गर्नु मूर्खता हुन्छ यस्तो विचारले स्विनबर्नलाई दोषपूर्ण हार्डीबाहेक अरू के सिद्ध गर्न सक्छ ? त्यसैले महान् काव्यका निम्ति गम्भीर विचार, उत्तम शब्द ध्वनि विधान, सजीव विम्बविधान आदि मध्ये यो वा त्यो हुनुपर्छ भन्नु रिचर्डस् अज्ञता ठान्दछन् । काव्य केवल विचार, केवल अर्थ वा संवेदनात्मक–रूपात्मक रचना मात्र नभए पनि महान् हुन सक्छ (रूपात्मक–संवेदनात्मक रचना कम हुनु मनको तात्पर्य क्षीण-दुर्बल हुनु मात्र हो)। महत्तम कविताको मापदण्ड आवेगात्मक मूल्य नै हो, यो वा त्यो अन्य कुनै कुरा होइन ।

५–६ संवेग र अभिवृत्ति— संवेग वा भावना प्रकृतिलाई ग्रहण गर्ने कुनै विलक्षण प्रक्रिया होइन । सामान्यतः संवेग या भावना वस्तुका निम्ति सङ्केत हो । वस्तुलाई सहजानुभूतिद्वारा प्राप्त गर्नु वा अनुभूति गर्नु र बुद्धि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा विवेकद्वारा ग्रहण गर्नुमा केवल सङ्केत–प्रयोग र प्रतीक–प्रयोगको अन्तर छ । वर्तमान अनुक्रियालाई अतीत–विगत अनुभूतिद्वारा सहयता गर्ने साधन मात्र हुन् सङ्केत र प्रतीक दुवै । सजिलै नियन्त्रित र अरूसम्म संप्रेषित हुनाले प्रतीक (अभ्युद्देशन वा अभिधार्थ) लाभप्रद देखापर्छन् भने यस प्रतीकात्मक वा वैज्ञानिक शब्द प्रयोगमा अपेक्षाकृत सामान्य परिस्थितिका अपेक्षाकृत केही विशेषतातिर मात्रै हामी विचारण वा अभ्युद्देशन गर्न सक्छौं, यो घाटा हो । संवेग वा भावना (आङ्गिक संवेदना) व्यक्तिगत सङ्केत (रागात्मक अभिव्यक्ति) भएकाले सवेगात्मक–आलङ्कारिक शब्द प्रयोगमा सूक्ष्मतम अभ्युद्देशको सम्भावनाको लाभ छभने अस्पष्टता–भ्रान्ति आदिको खतरा पनि छ। वस्तुतः अभिधात्मक विचार र व्यञ्जनात्मक भावनामध्ये कुनै एकमा पनि अन्तर्निहित श्रेष्ठता र अन्तर्विरोधको साटो प्रयोगात्मक विविधता मात्रै देखा पर्छ ।

संवेगहरू अभिवृत्तिका सङ्केत हुन् र त्यसैले कलामा विशेष महत्त्व राख्तछन् । कुनै अनुभूतिको सर्वोत्तम अङ्ग भन्नु जागृत अभिवृत्ति नै हुन् । प्रयुक्त अभिवृत्तिहरूको रूप र बुनोट (संग्रथन = टेक्चर, शम्भुदत्त झा) मै मूल्य रहन्छ । चेतन अनुभूतिका तीव्रता आह्लाद, आनन्द वा प्रबलताले मूल्य विधान गर्दैनन्, आवेगको--समायोजन (उन्मुक्त र पूर्ण जीवनका निम्ति) मै मूल्य आधारित छ । वास्तवमा अत्यधिक आह्लाद–आनन्दका क्षणहरू पनि मूल्यविहीन हुन सक्छन्— वरु अनुभूतिपछि 'यो वा त्यो' प्रकारको आचरणका निम्ति तत्परतामै मूल्यको लक्षण देखापर्छ । कलाकृतिले प्रस्तुत गर्न सक्ने पश्चात्–प्रभाव वा मनको संरचनामा पर्ने स्थायी प्रभाव नै मूल्यको चिह्न हो, कुनै खास अनुभूति क्षण आफैंमा मूल्य होइन । कुनै पनि अनुभूतिपछि व्यक्ति उही रहँदैन र उसका सम्भावना केही मात्रामा बदलिन्छन् । मानवीय संवेदनाको क्षेत्रलाई विस्तार गर्ने माध्यमहरूमध्ये कला सर्वाधिक प्रभावशाली छ भन्दै रिचर्डस् यसको कारण देखाउँछन्— 'कलाबाट मान्छे परस्पर–सहकारी हुन लाग्छ र कलात्मक अनुभूतिमै मानव मन सबभन्दा सजिलै र हस्तक्षेपमुक्त भएर आफूलाई समायोजित–व्यवस्थित पार्न सक्छ ।'

२. साहित्य–परिभाषा

२ साहित्यको परिभाषालाई ध्यानमा राख्दै 'साहित्य समालोचनाका सिद्धान्त' का तीसौं अध्यायमा रिचर्डस् प्रयोगात्मक समालोचकको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रसङ्ग उठाउँदै आफ्ना पूर्वस्थापनाहरूलाई प्रस्तुत गर्दछन् । उनका दृष्टिमा कुनै कलाकृतिलाई मूल्यात्मक र संप्रेषणात्मक सन्दर्भमा हेरिनुपर्छ । समालोचकले यी दुवै वा कुनै एक आधारमा कलाकृति–विशेषको प्रशंसा र निन्दा गर्न सक्तछ तर संप्रेषणकै आधारमा कुनै कृतिलाई मूल्य-विहीन भन्नु रिचर्डस्का दृष्टिमा ठीक छैन । यदि समालोचक आफ्नै निम्ति मात्र मूल्य निर्णायक भए कुरा अर्कै हुन्थ्यो, तर समालोचक व्यक्ति मात्र हो भनी मान्न रिचर्डस् तयार छैनन् । यदि समालोचक आफ्नै व्यक्ति–मूल्यकै मात्र प्रवक्ता भए उसको समालोचना आत्मकथा मात्र हुन जान्छ । समालोचक सबै भावक (पाठक–दर्शक–श्रोता) हरूको प्रतिनिधि हो र उसले कुनै प्रणाली र कुनै प्रकारको मनोव्यवस्थाको विचारधारा वहन गरिरहेको हुन्छ । खराब समालोचकका सेवा पनि कहिलेकाहिँ असल समालोचकका भन्दा कम हुँदैनन्, उसबाट हामी अन्य त्यस्ता अनेकौं व्यक्तिका संभाव्य अनुक्रियाको अन्दाज लगाउन सक्छौं ।

रिचर्डस् मानक र अहंपूर्ण समालोचनामा अन्तर देख्छन् । मानक समालोचना यो हो जहाँ समालोचक भन्न सक्छ — 'म यसलाई मन पराउन्न तर यो असल हो भन्ने म ठान्दछु' अथवा 'म यसलाई मन पराउँछु र निन्दा पनि गर्दछु' अथवा 'ममा उत्पन्न प्रभाव यो हो र यसभन्दा पूरै उल्टो प्रभाव पनि यसले उत्पन्न गर्न सक्छ ।' तर यसो भन्नु नैतिक दुर्बलता ठानिन्छ भने यस्तो ठानिनुलाई रिचर्डस् 'विचारको भ्रान्ति, मान्दछन् । कम्तीमा पनि वैयक्तिक अहंमन्यता समालोचकले त्याग्न सक्नुपर्छ ।

रिचर्डस्का अनुसार कुनै कृतिका बारेमा बोल्दा हामी कलाकारका अनुभूति, भूल नगर्ने सक्षम पाठकका अनुभूति, आदर्श र परिष्कृत पाठकका सम्भावित अनुभूति अथवा प्रत्येक पाठकका आफ्नै वास्तविका अनुभूति समेत चार थरीका कुरामध्ये कुनै एक कुरा गरिरहेका हुन्छौं । प्रायः यो चार अनुभूतिहरू भिन्ना–भिन्नै प्रकारका हुन् । वास्तवमा संप्रेषण कहिल्यै परिपूर्ण हुँदैन ।

साहित्य वा कविताको कुन प्रकारको परिभाषा हामीले अँगाल्ने ? हुनत यो सुविधाकै प्रश्न हो, तैपनि साहित्य वा कवितालाई निर्धारित गर्नु कठिन छ । कलाकृतिका सम्भव उपर्युक्त चार अनुभूतिहरूमध्ये पहिलो (कलाकारको अनुभूति) र चौथो (प्रत्येक पाठकको अनुभूति) प्रचलनमा भए पनि चौथोबाहिँ पक्षमा प्रत्येक 'चतुर्दशपदी' पाठक जत्तिकै विभिन्न कविता हुन जान्छ । पहिलो विकल्प (कविको अनुभूत्ति) उत्तम समाधान देखिए

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि अत्यन्त जटिल छ । त्यसैले कविका सृजना–क्षणकै अनुभूति-विशेष भन्दा उसका यावत् अनुभूति–समूहको सृजना कुनै कविता भएकाले त्यस समूहको परिधिभित्रको एक अनुभूति प्राप्त गर्नेले कविता पढ्यो भन्न सकिन्छ र शब्दगत अध्ययनका साथै लय र सुर अनि बिम्बको पनि अध्ययन गर्दै मूल्यपक्षसम्म कविताको विश्लेशणमा बताइएकै बढ्दै गएमा कवि–अनुभूति वा त्यसको अभिव्यक्ति काव्यानुभूति सम्म पुग्न सकिन्छ । मतभेद पनि यसमा कमै हुन्छ । साहित्यको यही विस्तृत परिभाषा नै रिचर्डस्का विचारमा सम्भव छ । यो परिभाषा जटिल र अनौठो लागे पनि सबभन्दा सुविधाजनक छ र साहित्यलाई परिभाषित गर्न सकिन्छ भने त्यो एउटै तरीका यही हो र यसरी मानक–अनुभूति निकाल्न सकिन्छ भन्दै रिचर्डस् कुनै साहित्य कृतिको अर्थ कविले कृतिमा व्यक्त गरेका यावत् अनुभूति मध्ये पाठकद्वारा 'साहित्य-विश्लेपणका प्रक्रिया अन्तर्गत प्राप्त गर्ने मानक अनुभूति हो । भन्ने ठहर गर्दछन् । अहङ्कार रहित समालोचक नै त्यस पाठकीय मानक–अनुभूतिको प्रवक्ता हो । जे होस्; रिचर्डस्को साहित्य–परिभाषाले परंपरागत भन्दा भिन्नै किसिमले साहित्यलाई परिभाषित गर्न खोजेको छ र कुनै कृतिको मानक अनुभूति वा अर्थ नै त्यो कृति हो भन्दै 'साहित्य'लाई परिभाषित गरेको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(क) भाषाका विविध प्रयोगः र सत्य

साहित्य वा काव्यले सत्य प्रस्तुत गर्छ भन्ने धारणा पर्याप्त प्रचलित भए पनि रिचर्डस् कलालाई ज्ञान वा सत्यको प्रकाशनका दृष्टिले नभई रागपरक रूपमा नै महत्त्वपूर्ण मान्दछन् । आवेगहरूको समायोजन र सामञ्जस्यबाट जुन अधिकतम परितोष प्राप्त हुन्छ, त्यसैलाई वा त्यही रागपरकतालाई कलाको योगदान ठान्दै उनी हाम्रो व्यवस्थित अनुक्रियाको स्तर उठाउनु र मूल्यवान् अभिवृत्तिको निर्माण गर्नु र यसबाट जीवनका बहुविध सम्भावनाहरूलाई स्पष्ट र निर्भ्रान्ति रूपमा देख्न सक्नु अनि जीवनको सार्थकता र मूल्यको विस्तृत अनुभूति पाउनुमै कलाको महत्त्व स्वीकार्छन् । तर मानसिक गतिविधिको सूक्ष्म जानकारी नभएका व्यक्तिहरू कलाको उपर्युक्त रागपरक कार्यलाई पनि ज्ञान र सत्य ठानिदिन्छन् । यो भ्रान्ति साहित्यकार र समालोचक दुबैमा पाइन्छ ।

रिचर्डस् भाषाका दुई प्रयोग देखाउँछन्— १. प्रतीकात्मक वा अभ्युद्देशात्मक (तथ्य कथनात्मक वा वैज्ञानिक); २. भावात्मक, रागात्मक वा कलात्मक । अभ्युद्देशात्मक भाषा–प्रयोग विज्ञानको भाषा हो; रागात्मक भाषा–प्रयोग साहित्यको भाषा हो ।

भाषाका उपर्युक्त दुइथरी प्रयोगको व्याख्या गर्न रिचर्डस् मनोव्यापारकै संक्षिप्त विवेचना गर्छन् । उनी मानसिक व्यापारलाई ज्ञान, कारण, वैशिष्ट्य र परिणामका रूपमा विभाजित गर्न चाहन्छन् । कुनैपनि मानसिक व्यापार वा घटनाको हेतु बाह्य उद्दीपन हो तर त्यस बाह्य उद्दीपनलाई हामी हाम्रो आन्तरिक स्थिति तथा अपेक्षाका अनुरूप ग्रहण गर्छौं । त्यसैले एकातिर वर्तमान बाह्य उद्दीपन र सम्बद्ध अतीत उद्दीपनको प्रभावमा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अर्कोतिर प्राणीको आफ्नै स्थिति र अपेक्षाका आधारमा मानसिक घटना घटित हुन्छ र आवेगको निर्माण हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्। भाषाका उपर्युक्त द्विविध प्रयोग आवेगका निर्माणका यिनै दुई स्वरूपमा आधारित हुन्छन्। बाह्य उद्दीपनमै आवेगको वैशिष्टच आधारित छ अनि हाम्रा आन्तरिक स्थिति तथा अपेक्षाको प्रभाव छैनभने भाषाद्वारा अभ्युद्देशन हुन्छ। आन्तरिक स्थिति–अपेक्षाबाट प्रभावित नभई वस्तु जुन रूपमा (उद्दीपन–अनुसार) उपस्थित छ, त्यसैलाई व्यक्त गर्नु अभ्युद्देशन वा भाषाको वैज्ञानिक प्रयोग हो। यो ज्ञान र सत्य पनि हो। तर आन्तरिक स्थिति र अपेक्षाले आवेगको वैशिष्टचलाई प्रभावित पार्दछन् र वस्तु उद्दीपनले हाम्रा अपेक्षा र स्थितिको अनुसरण गर्न लाग्छ भने त्यो भाषाको रागात्मक वा भावपरक प्रयोग हो, यो ज्ञान र सत्य होइन।

हाम्रो जीवनमा अभ्युद्देशन पनि दुई प्रकारको पाइन्छ। विज्ञानमा मानसिक अपेक्षा तथा परिस्थितिद्वारा अप्रभावित र अतएव अविकृत अभ्युद्देशन हुन्छभने मनको कल्पनामा चाहिं आन्तरिक अपेक्षा र स्थितिद्वारा प्रभाबित र विकृत अभ्युद्देशन हुन्छ। रिचर्डस् आफ्नो भाषा–प्रयोग-सिद्धान्तको परिष्कार गर्दै कलालाई पनि अभ्युद्देशन (विकृत) प्रदान गर्दछन्, यद्यपि 'अर्थको अर्थ' मा उनले कलालाई रागपरक मात्र र विज्ञानलाई अभ्युद्देशनात्मक वा सत्यकथनात्मक भाषा प्रयोगका उनले चिन्हाएका थिए। रिचर्डस्को तात्पर्य के हो भने कला मूलतः रागात्मक भाषा–प्रयोग हुँदा सत्य वा तथ्यकथनसँग असम्बन्धित भए तापनि कलामा विकृत अभ्युद्देशन चाहिं हुन सक्छ। तैपनि उनका विचारमा यो विकृत (आन्तरिक अपेक्षा तथा स्थितिद्वारा प्रभावित) अभ्युद्देशन साँच्चो र अविकृत अभ्युद्देशन होइन, यसलाई सत्यापन भन्न सकिन्न।

अविकृत अभ्युद्देशन सत्य वा झूठो पनि हुन सक्छ। जब कुनै कथन सत्य वा झूठो भए पनि कुनै वस्तुप्रति उद्दिष्ट हुन्छ, त्यो अभ्युद्देशन हो। तर जब कुनै कथन आवेग र अभिवृत्तिद्वारा उत्पन्न प्रभावका लागि प्रयुक्त हुन्छ, त्यो चाहिं भाषाको रागात्मक प्रयोग हो। भाषा–प्रयोग अभ्युद्देशनको बास्तै नराखी पूरै रागात्मक हुन सक्छ, अभ्युद्देशनलाई अँगालेर पनि मूलतः रागात्मक हुन सक्छ अनि पूर्णतः अभ्युद्देशनात्मक (सत्य वा असत्यप्रति उद्दिष्ट) हुन सक्छ। रिचर्डस्का विचारमा कलामा अभ्युद्देशन वा सत्य-कथनको कुनै अपरिहार्यता छैन, यदि अभ्युद्देशन हुन्छ भने पनि रागात्मक अभिवृत्तिको सहायक–गौण रूपमा मात्र हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विज्ञानले गर्दा भाषाको अभ्युद्देशात्मक प्रयोग अत्यन्त विकसित भइरहेको छ, यद्यपि भाषाको प्रथम प्रयोग रागात्मक रूपमै भएको हो। अभ्युद्देशन त्यतिखेर सफल हुन्छ, जब तथ्य सत्य हुन्छ र तार्किक प्रणाली पनि परिपुष्ट रहन्छ। सफल अभ्युद्देशन वा विज्ञानले हाम्रा आन्तरिक हस्तक्षेपबाट पूर्ण मुक्त भई वस्तुको वस्तुत्व प्रकट गर्दछ। त्यसैले मानसिक साक्षात्कारद्वारा सत्य उपलब्ध हुँदैन, जे उपलब्ध हुन्छ त्यो सत्याभास वा अभिवृत्तिकेन्द्री तथा रागमूलक गौण अभ्युद्देशन मात्र हो। कला–साहित्यचाहिँ पूरै रागात्मक वा गौण अभ्युद्देशनात्मक भए पनि रागात्मकतामा आघात छैन भने सार्थक रहन्छ। त्यसैले कला अभ्युद्देशनात्मक सत्यतासँग पूरै असम्बन्धित छ भन्ने रिचर्डस्को धारणा छ। उनी ज्ञान, सत्य वा अभ्युद्देशनको ठेक्का विज्ञानलाई दिँदै कलालाई पूरै रागात्मक वा मूलतः रागात्मक मूल्यमै सन्तुष्ट र महत्त्वपूर्ण रहन निर्देश दिन्छन्।

तैपनि साहित्य र समालोचनाका परम्परामा साहित्य सत्यसँग सम्वद्ध छ भन्ने धारणा प्रबल नै रहेको छ। नव–समालोचक जोन क्रो रान्सोम साहित्य सत्यको अभिव्यञ्जक हो भन्ने दाबा गर्दै रिचर्डस्को खण्डन गर्न उद्यत हुन्छन्। साथै साहित्यकार र समालोचकहरू पनि कृति असत्य नरहोस् र कृतिको कथन सत्यपूर्ण होस् भन्ने प्रयत्न गर्दछन अनि कृतिबाट कुनै सत्य वा ज्ञान प्रस्तुत गर्ने चेष्टा गर्दछन्। के यो प्रवृत्ति पूरै भ्रान्त हो त ? कि त्यसो भए साहित्यिक कृति असदर्थकै अभिव्यक्ति हो अनि सत्यसँग यसले कुनै सम्बन्ध नराखी कपोल कल्पनामै डुबे हुन्छ ? रिचर्डस् उत्तरमा के भन्छन् भने साहित्यमा पाइने सत्यापन वा सत्यविधान सत्यप्रतिको अतिमोह वा अत्यादरको परिणाम मात्रै हो। रागात्मक प्रभावमा 'सत्य' शब्दको प्रयोग अवाञ्छनीय ठान्दै उनी संवेग वा अभिवृत्तिको जागरणमा 'सत्य' लाई जोड्ने प्रवृत्तिलाई सत्य–मोह मात्रै मान्दछन्। अवश्यै स्वीकार्यताको अर्थमा सत्यको प्रयोग बारंबार भइरहेको छ र सत्यका यस तात्पर्यमा कुनै कृति हाम्रो रागात्मक प्रवृत्तिका निम्ति विश्वसनीय–स्वीकार्य हुनुपर्छ। तर इतिहास र जीवन–जगत्को घटना साहित्यमा विश्वसनीय–स्वीकार्य रूपमा आउनुपर्छ परन्तु सफल अभ्युद्देशन र सत्यका रूपमा आउनुचाहिँ सम्भव छैन भन्दै रिचर्डस् साहित्यमा जति अभ्युद्देशन हुन्छ त्यो मूलतः अभ्युद्देशनात्मक रहँदैन, रागात्मक बन्दछ र यसलाई सत्य भन्न सकिन्न भन्ने ठान्दछन्। त्यसैले कृति अवश्यै रागात्मक रूपले स्वीकार्य तथा विश्वसनीय बन्नु मात्र पर्याप्त छ र सत्यको यो तात्पर्य ग्राह्य भए पनि 'सत्य' शब्दचाहिँ साहित्य–सन्दर्भमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस्‌का निम्ति पूरै अस्वीकार्य रहेको छ । यदि हाम्रा निम्ति कृति विश्वसनीय र स्वीकार्य छ भने त्यो सत्य छ कि छैन वा सम्भव छ कि छैन भन्ने अभ्युद्देशनात्मक चिन्ता रहँदैन । त्यसैले साहित्यको कुनै कथन असत्य भए पनि केही हानि छैन र भूत-प्रेत र परीहरू आए पनि कुनै हर्जा छैन यदि त्यो कृति पढ्दा पाठकको रागात्मक वृत्तिमा असङ्गति र बाधाले आघात पार्दैनन्‌भने । यही रिचर्डस्‌को अभिप्राय देखिन्छ ।

साहित्यले कुनै विश्वास, दर्शन र सत्यको बहन गर्छ र प्रभावशाली रूपमा त्यसलाई प्रस्तुत गर्छ भन्ने धारणा निकै प्रचलित छ । जब कुनै कृतिले प्रस्तुत गर्ने रागात्मक अभिवृत्ति अत्यन्त प्रबल हुन्छ, कुनै विश्वास र दर्शनलाई बहन गर्ने र प्रतिपादित गर्ने बलियो हुन सक्छ । यस्तो अभिवृत्तिमूलक कथनलाई वैज्ञानिक सत्य जत्तिकै रूपमा ग्रहण गर्ने परिपाटी पनि जोडतोडले चलेको पाइन्छ । तर रिचर्डस् यस प्रवृत्तिको तीव्र भर्त्सना गर्छन् । 'जहाँसम्म अभ्युदेशन वा सत्यद्वारा अभिवृत्ति या रागात्मक प्रभावलाई समृद्ध, परिपुष्ट र प्रबल पार्ने प्रश्न छ, रिचर्ठस्‌लाई कुनै विरोध छैन । रागात्मक क्षेत्रमा सत्य-असतयको प्रश्न उठाउनुको कुनै अर्थ नदेख्तै उनी यस कुराको अनुमति दिन्छन् तर अभिवृत्तिद्वारा अभ्युद्देशन वा सत्यको प्रतिपादन गर्ने कुरामा रिचर्डस् पूरै असहमत छन् ।

अवश्यै कुनै विश्वास र दर्शनलाई बोक्नाले अभिवृत्ति बढी सुरक्षित र स्थिर हुन सक्छ र अर्कोतिर कठिन रूपपक्षप्रति ध्यान कम भए पनि काम चल्ने हुन्छ । तर अर्को दृष्टिले हेर्दा त्यस विश्वास र दर्शनको अस्वीकृत वा कमजोरीको स्थितिमा कलाकृति नै नष्ट र निरर्थक बन्न सक्छ । कुनै विश्वास वा दर्शन 'स्वीकार' कै स्थितिमा प्रभावशाली बन्ने भएकोले अस्वीकारको स्थिति त्यस कृतिका निम्ति भयावह र घातक सिद्ध हुन्छ । तर वैज्ञानिक अभ्युद्देशनमा स्वीकृतिको सीमा वा शर्त रहँदैनभने साहित्यिक कृतिमा सीमापूर्ण अस्थायी 'स्वीकार' आवश्यक हुन्छ अन्यथा रागात्मक प्रभाव क्षत-विक्षत हुन जान्छ । त्यसैले रिछर्डस्‌का दृष्टिमा कविताको रागात्मक विश्वास वैज्ञानिक विश्वासमा मात्राभेद मात्र नभएर जातिभेद नै देखापर्छ ।

वास्तवमा साहित्यिक कृतिमा उपर्युक्त अस्थायी स्वीकार मात्रै हुन्छ । तैपनि साहित्यिक कृतिले पनि अन्त्यमा जुन समन्वित-समायोजित संवेग-अभिवृत्ति प्रस्तुत गर्छ, त्यो लगभग स्वीकारकै कोटिको हुन्छ र समालोचकहरू त्यसैलाई काव्य-सत्य भन्न खोज्दछन् । साहित्यिक कृतिले प्रदान गर्ने अभिवृत्ति (विश्वास-समकक्ष) सत्य नभए पनि जीवनमा अत्यन्त

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

महत्त्वपूर्ण र मूल्यवान् छ भन्ने रिचड्स् स्वीकार गर्दछन् । वैज्ञानिकद्वारा मात्र मनको पुनर्निर्माण (परम्परागत धार्मिकताको पतनपछि) गरिनुपर्छ भन्ने कुरा अस्वीकार्दै रिचर्डस् वर्तमान-युगको मानसिक-संकटलाई अतिवैज्ञानिकताकै वा रागात्मक मूल्यको उपेक्षाकै परिणाम ठान्दछन् । हाम्रो व्यक्तित्व अन्तर्गत रागात्मक पक्षलाई उपयुक्त मूल्य दिनुपर्छ र सम्पूर्णतः वैज्ञानिक सत्यद्वारा जीवनको अभिवृत्ति बनाउने वैज्ञानिकबाद (साइण्टिज्म) को अन्धता त्यागिनुपर्छ भन्ने तर्क उनले पेश गरेका छन् । निश्चय नै हाम्रो मानसिक अभिवृत्तिले संसार वा बस्तुजगत्सम्बन्धी ज्ञान दिन सक्तैन अभिवृत्तिकै आधारमा ज्ञान खोजिनु हुँदैन । तर मानसिक अभिवृत्तिलाई स्वीकृत तथ्य, सफल अभ्युद्देश वा ज्ञान र सत्यकै आधारमा निर्माण गर्न खोज्नु पनि ठूलो अविवेक हुनेछ । जसरी कट्टर धर्मपन्थीहरू अभिवृत्तिको निर्माणमा अपर्याप्त सामग्रीले गर्दा पीडित छन्, त्यसरी नै अतिभौतिकवादीहरू अभिवृत्ति-विमुख हुँदै तथ्य र सत्यको अतिवादद्वारा सृजित सङ्केतमा छन् । वस्तुतः विश्व वा जगत्को स्पष्ट पूर्वाग्रहविहीन ज्ञान पाउनु एउटा कुरा हो, राम्ररी बाँच्न सकिने अभिवृत्तिको विकास गर्नु अर्को कुरा हो । ज्ञान र अभिवृत्ति दुवै हाम्रा आवश्यकता हुन् । ज्ञानद्वारा अभिवृत्ति अथवा अभिवृत्तिद्वारा ज्ञानको स्वत्व मेट्न सकिन्न ।

रिचर्डस्का दृष्टिमा कला वा काव्यबाट प्राप्त हुने अभिवृत्ति वा विश्वास वस्तुपरक सत्य नभई वस्तुहीन विश्वास हो । अभिवृत्तिको सफल समायोजनाको स्थिति वस्तुगत विश्वास (अभ्युद्देशन) नभई भावात्मक-रागात्मक विश्वासको कुरा हो जसलाई वस्तुको मुटुमा प्रवेश गरेको सत्य वा अभ्युदयका रूपमा स्वीकारिनु हुन्न । यो भावगत विश्वास ज्ञानप्रद नभई जीवनप्रति हाम्रो सफल समायोजनको चेतन सहकारी मात्र हो । त्यसैले काव्यगत वा साहित्यिक अनुभूतिमा अवशिष्ट अन्तिम प्रभावका रूपमा जुन अभिवृत्तिमूलक वस्तुहीन रागात्मक-भावात्मक विश्वास प्राप्त हुन्छ, त्यो सत्य, ज्ञान वा अभ्युद्देश नभएर पनि जीवनको अत्यन्त महत्वपूर्ण उपलब्धि हो । समालोचकहरू र साहित्यकारहरू यसैलाई वैज्ञानिक सत्यजस्तै काव्य सत्य ठान्दछन् भने रिचर्डस्का दृष्टिमा चाहिं यसो ठान्नु ठूलो भूल हो । मनका र भाषाका द्विविध भिन्न प्रवृत्ति र प्रयोगलाई भिन्न रूपमा हेरिनुपर्छ भन्ने तर्क रिचर्डस्ले प्रस्तुत गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ज) रिचर्डस्को शब्दार्थ-विवेचना

रिचर्डस्का बौद्धिक यात्रामा अर्थविज्ञान वा शब्दार्थतत्त्वसम्बन्धी अभिरुचि निरवच्छिन्न रहेको छ । 'अर्थको अर्थ' नामक अफ्ना प्रारंभिक पुस्तकमा नै रिचर्डस्ले भाषाका दुइथरी प्रयोगका आधारमा शब्दार्थका द्विविधता (दुई किसिम) लाई प्रस्तुत गरेका हुन् । उनका विचारमा अभ्युद्देशनात्मक भाषा प्रयोग गर्दै विज्ञान अभ्युद्देशनात्मक अर्थ (वाच्यार्थ) प्रस्तुत गर्दछभने साहित्यले रागात्मक भाषा-प्रयोग द्वारा रागात्मक अर्थ प्रस्तुत गर्छ । 'अर्थको अर्थ' मूलतः अभ्युद्देशात्मक शब्दार्थतत्त्वको विवेचना होभने 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' चाहिँ रागपरक शब्दार्थतत्त्वको विवेचना हो । रिचर्डस्को दृष्टि शब्दार्थतत्त्वद्वारा अत्यन्त प्रभावित छ भन्ने कुरा उनको 'कल्पनाका सम्बन्धमा कलरिज' भन्ने पुस्तकबाट पनि स्पष्टिन्छ । कलरिजका कल्पनासम्बन्धी धारणाका व्याख्या र विवेचनाका क्रममा अर्थ-तत्त्वकै आभास उनले प्राप्त गरेका छन् र कलरिजलाई शब्दार्थतत्त्वका दार्श-निक ठानेका छन् । यसको तात्पर्य के होभने कल्पनाको व्याख्या पनि रिचर्डस् शब्दार्थतत्त्वकै सन्दर्भमा गर्न मन पराउँछन् । शब्दको व्यवहार-आचरण वा शब्दद्वारा प्रतिपाद्य अर्थका विवेचनामा उनको दृष्टि गहिरिएको छ ।

आफ्ना 'व्यावहारिक समालोचना' नामक पुस्तकमा पनि रिचर्डस् अर्थ-तत्त्वकै विश्लेषक देखापर्छन् । उनले यस ग्रन्थमा काव्य वा कविताका चार सम्भावित अर्थहरूतिर औंल्याउनुका साथै तिनमा निकै ध्यान दिएका छन् । यी काव्यार्थहरू हुन्:—अभिधेय, भावना (पाठकप्रति वक्ताको), अभिवृत्ति र अभिप्राय । उपर्युक्त वर्गीकरण अनुसार कुनै पनि कथनको प्रथम स्तर हो अभिधेयार्थ । कुनै कुरा भन्दा वा सुन्दा हामी कुनै वस्तुप्रति निर्देश गरिएको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाउँछौं र यही हो शब्दको अभिधेय वाच्य अर्थ । त्यसपछि अर्थको दोस्रो स्तर हो भावना । हामी भाषा वा शब्दप्रयोग गर्दा कुनै वस्तुप्रति निर्देश वा उद्देश मात्र गर्दैनौ, त्यसका साथ आफ्ना भावना पनि व्यक्त गर्छौं । त्यसैले काव्यार्थको अर्को स्तर भवना हुनजान्छ । साथसाथै वक्ताले श्रोता-पाठकप्रति एक खास अभिवृत्ति पनि राखेको हुन्छ, यही हो त्यो तेस्रो स्तर जसलाई रिचर्डस् टोन वा विशिष्ट अभिवृत्ति भन्दछन् । अनि वक्ता वा लेखकका केही सचेत–अवचेत अभिप्राय हुन्छन्, यसैलाई रिचर्डस् अभिप्रायार्थ भन्दछन् । लेखक वा वक्ताद्वारा जुन प्रभाव उत्पन्न गर्न खोजिएको छ, आफ्नो भावात्मक अभिवृत्ति-मूलक कथनद्वारा अभिप्रेत गरिएको त्यही अर्थ नै अभिप्राय हो यदि वैज्ञानि-कले वस्तु–निर्देश वा अभ्युद्देशलाई प्राधान्य दिन्छभने कवि चाहिं भावर्थलाई वा भावनाको अभिव्यक्तिलाई विशेष महत्त्व दिन्छ । वैज्ञानिक पनि कुनै सिद्धान्त वा स्थापनालाई लोकप्रिय बनाउन खोज्दा भावनात्मक अर्थतिर पनि लम्किन सक्छ; तैपनि अभिधेयार्थ नै विज्ञानमा प्रमुख रहन्छ । त्यस्तै साहि-त्यमा अभिधेयार्थ रहे पनि भावनात्मक अर्थ नै सर्वोपरि रहने भएकाले काव्य-गत अभिधेयार्थको सत्यता–असत्यताको कुनै खास भूमिका नभई गौण स्थान मात्र रहने भएकाले भावनात्मक स्वीकार्यता–विश्वसनीयता नै साहित्यमा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । 'वाग्मिताशास्त्रको दर्शन' (द फिलोसफी अफ रेटोटिक) भन्ने पुस्तकमा पुगेर रिचर्डस् अर्थको प्रकरण–सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् । १९५५मा 'कल्पनात्मक साधन' पुस्तकमा आइपुगेर पनि 'भावात्मक अर्थ; फेरि' निबन्ध लेख्तै उनी म्याक्स ब्ल्याकका आरोपहरूको उत्तर दिंदै रागा-त्मक भन्दा भावात्मक रागात्मक अर्थमा अडिग देखापर्छन् ।

रिचर्डस् शब्दार्थतत्त्वको विवेचनामै 'लय र छन्द' लाई पनि समा-वेश गर्छन् । 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' को 'लय र छन्द' सम्बन्धी परिच्छेदमा उनी लयलाई ध्वनि-संयोजनका रूपमा मात्र महत्त्व दिएर सन्तु-ष्ट हुन सक्तैनन् भने साहित्य-प्रयुक्त शब्दमा कुनै साहित्यिक गुण अन्तर्निहित छ भन्ने पनि ठान्दैनन् । त्यसोभए शब्दको प्रभाव के हो त ? प्रकरण र प्रकरणार्थसँग भएको सम्झौतामै शब्दको प्रभाव रहन्छ भन्ने रिचर्डस्को विचार छ । त्यसैले 'प्रयोगात्मक समालोचना' मा उनी काव्य–लयले अर्थलाई र काव्यार्थले काव्य-लयलाई प्रभावित पार्छ भन्दै लयगत अन्योन्य वा परस्पर प्रभावको सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् । ध्वनि–संयोजन त लैयको प्रारम्भिक प्रकिया मात्र हो, मूलतः अर्थलाई प्रभावित पार्नु नै त्यस ध्वनि–संयोजनको सार्थकता हो र यसैलाई लय भनिन्छ भन्ने उनको विचार छ । अतएव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उनका दृष्टिमा उत्कृष्ट र निकृष्ट लयको अन्तर ध्वनिक्रमको अन्तर मात्र नभई अर्थगत सम्बन्धको पनि अन्तर हो । 'कल्पनाका सम्बन्धमा कलरिज' पुस्तकमा रिचर्डस् छन्दको गति अर्थको गति हुन जाने हुनाले छन्द र अर्थलाई अलग्याउन सकिन्न भन्ने धारणा प्रस्तुत गर्छन् । यसरी लय र छन्दले पनि रिचर्डस्का शब्दार्थ–विवेचनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्छन् ।

पूर्व–सङ्केतित प्रकरण–सिद्धान्तका सम्बन्धमा 'वाग्मिता शास्त्रको दर्शन' मा रिचर्डस्ले विस्तृत छलफल गरेका छन् । उनी (क) भाषाको कार्य के हो अर्थात् हामीले लेख्नु बोल्नुको उद्देश्य के हो र (ख) मन र संसारका बीच कस्तो सम्बन्ध छ अनि मनका घटनाले कसरी बाह्य संसारका घटनाको अर्थ द्योतित गर्दछन् भन्ने दुई प्रश्नमा शब्दार्थतत्त्व विवेचनालाई बाँड्दछन् । पहिलो प्रश्न भाषाको कार्यसँग सम्बन्धित छ भने दोस्रो प्रश्न हो 'कुनै वस्तुको विचार त्यस वस्तुसँग कसरी सम्बद्ध हुन्छ वा वस्तुको सम्बन्ध आफ्नो अभिधान र वाचन गर्ने शब्दसँग कुन प्रकारको छ ।'

हामी वस्तु हौं र बाह्य वस्तुका उद्दीपनबाट विशिष्ट अनुक्रिया अनुभव गर्छौं । यदि उस्तै–उस्तै प्रकारको उद्दीपन अन्य वस्तुबाट अतीतमा प्राप्त छ भने अतीत उद्दीपनबाट पनि हाम्रो वर्तमान उद्दीपन–जनित अनुक्रिया प्रभावित हुन्छ । यसरी प्रभावित अनुक्रिया नै रिचर्डस्का दृष्टिमा अर्थ हो। वस्तु–प्रत्यक्षबाट प्राप्त हुने हाम्रो अनुक्रिया वर्तमानका साथसाथै अतीततिर पनि उन्मुख हुने भएकाले अर्थ–बोध पनि यस्तै हुन्छ । साहचार्यवादी मनोवैज्ञानिक विलियम जेम्सबाट प्रभावित हुँदै रिचर्डस्ले यो अर्थ–विवेचना गरेको अनुभव हुन्छ । रिचर्डस्को स्थापनाअनुसार प्रथमत: हामी सामान्य, सूक्ष्म र भावात्मक रूपमा अर्थको ग्रहण गर्छौं अनि जगत्को बढ्दो प्रभावको फलस्वरूप छानबीन र पृथक्करण गर्दै सामान्यबाट विशेषतिर उन्मुख हुन्छौं । रिचर्डस्ले यस प्रक्रियाद्वारा शब्दको अर्थको व्याख्या गर्दै यसलाई 'डेलिगेटेट इफिकेसी' को संज्ञा दिएका छन् जसलाई रिचर्डस्का साहित्य-सिद्धान्तका एक हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झाले 'प्रत्यायुक्त प्रभावोत्पादकता' का रूपमा अनुवाद गरेका छन् । रिचर्डस्ले बताएअनुसारको प्रत्यायुक्त प्रभावोत्पादकताको व्याख्या गर्दै शम्भुदत्त झा भन्छन्–– 'तत्काल अनुपस्थित तत्त्व पनि शब्दका अर्थमा अवस्थित रहन्छन् र शब्दमा अनुपस्थित तत्त्वको स्थानापन्नता ग्रहण गर्ने विशेषता हुन्छ अनि शब्दमा अनुपस्थित तत्त्वको प्रभावोत्पादकता प्रत्यायुक्त (विनियोजित) हुन्छ ।' यसरी भाषा वा शब्दको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कार्य के हो अनि मन र विश्वका बीच कस्तो सम्बन्ध छ भन्ने बारेमा रिचर्डस् उनको दृष्टिकोण पेश गर्दछन् ।

'प्रत्यायुक्त प्रभावोत्पादकता' वा 'विनियोजित प्रभाव प्रतिनिधित्वको सिद्धान्तको चर्चा गर्दै हामी रिचर्डस्को प्रकरण सिद्धान्तमा आइपुग्छौं । 'प्रकरण' शब्दलाई प्रचलित सामान्यार्थमा ग्रहण नगर्दै यसको परिभाषा दिएर उनले यसलाई परिभाषिकता प्रदान गरेका छन् । प्रकरणको तात्पर्य उनका निम्ति कुनै शब्दको व्याख्या गर्दा पूर्वापर शब्दप्रति विचार गर्नु वा शब्दको प्रयोग–परिस्थितिको अर्थ खोज्नु होइन, यद्यपि प्रकरणको प्रचलित साहित्यिक अर्थ यही हो । बरु उनी कार्य–कारण–सिद्धान्त अँगाल्दै प्रकरणको परिभाषा दिन्छन् । कुनै परिस्थितिमा यस्तो भयो भने यस्तो हुन्छ–– यही हो कार्यकारण सिद्धान्त । साधारण रूपमा कारण पहिले र कार्यपछि घटित हुने भए पनि कहिलेकाहीं हामी सँगसँगै र उल्टो–पाल्टो रूपमा पनि कार्य–कारणलाई ग्रहण गरिदिन्छौं । यसै सन्दर्भमा प्रकरणलाई परिभाषित रिचर्डस् गर्छन् । 'प्रकरण' को सामान्य तात्पर्य के हो भन्ने प्रकरणमा कुनै एक कुरा वा एक शब्दले अरू अङ्गको काम पनि गरिदिन्छ र घटनाको पूर्ण आवृत्ति नगरी संक्षेप प्राप्त हुन सक्छ । जुन शब्द आउँछ, त्यसले प्रकरणको लुप्त अंशको प्रभावको पनि प्रतिनिधित्व वहन गर्छ । प्रकरण भनेको कार्य-कारण-रूपले सम्बन्धित सम्पूर्ण घटनाक्रम हो भने शब्दले लुप्त श्रृङ्खलाको पनि प्रभावको प्रतिनिधित्व गर्दछ र शब्दार्थ भन्नु प्रकरणको लुप्त अंश हुन जान्छ ।

यस प्रकरण सिद्धान्तको 'प्रसंगको लुप्तांशको शब्दार्थ' भन्ने धारणाले स्वतः नानार्थकता वा 'एम्बिग्विटी' महिमापूर्ण बन्दछ । प्रचलित परम्परा अनुसार यस नानार्थकतालाई काव्य–दोष मानिन्छ तापनि प्रकरण-वादी रिचर्डस् नानार्थमूलक अस्पष्टतालाई काव्य भाषाको स्वाभाविकता ठान्न पुग्छन् । अत्यन्त व्यावहारिक र पारिभाषिक भाषामा अपेक्षाकृत शब्दार्थस्थिरता रहिरहन्छ तापनि अन्य भाषामा शब्दार्थ–परिवर्तन भइरहन्छ । यदि यो अस्थिरता र लचिलोपन भएनभने रिचर्डस्का विचारमा भाषाको सूक्ष्मता समाप्त हुन्छ र काव्य–भाषाको गरिमा पनि हराउँछ । त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा काव्य–भाषाको नानार्थक अस्पष्टताको यो प्रवृत्ति भाषाको स्वाभाविकता मात्र नभई सूक्ष्मताको सङ्केत गुण पनि बनेको पाइन्छ, किनभने यसले अर्थको स्थिरताभन्दा अर्थका अनेक स्तरका सम्भा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वना उघारेर काव्य–भाषालाई समृद्ध पारिदिन्छ । भक्ठ 'नानार्थकताका सात प्रकार' नामक प्रयोगात्मक समालोचना–कृति प्रस्तुत गर्दै रिचर्डस्का चेला इम्पसनले नानार्थक अस्पष्टताको सिंहासनलाई गौरवमय बनाउने प्रयास गरेका छन् ।

'वाग्मिताशास्त्रको दर्शन' को द्वितीय व्याख्यान अन्तर्गत उपर्युक्त स्थापना प्रस्तुत गर्दै रिचर्डस् शब्दलाई हेर्न चाहन्छन् । शब्दहरू परस्पर असम्बद्ध र विच्छिन्न नभई परस्पर–सम्बद्ध रहन्छन् र त्यस प्रकरणअनुसार शब्दार्थ निर्धारित हुन्छ जुन प्रकरणमा ती शब्दहरू छन् भन्ने उनको मत देखिन्छ । साथसाथै ती शब्दहरू अतीतमा जुन प्रकरणका सम्पर्कमा रहेका हुन्छन्, त्यसको सामर्थ्य पनि प्राप्त गर्दछन् भन्ने पनि उनको धारणा छ ।

रिचर्डस् छन्दलाई मात्र होइन, अलङ्कार (रूपक) लाई पनि शब्दार्थकै सन्दर्भमा हेर्न चाहन्छन् । अर्थको प्रकरण–सिद्धान्त अन्तर्गत रूपक–विवेचना गर्दै उनी रूपकलाई सादृश्य वा तुलनाको द्योतक मात्र नमानी दुई प्रकरणलाई जोड्ने सेतु ठान्दछन् । सामान्य भाषा प्रयोगमा असम्बद्ध दुई प्रकरणहरूलाई सम्बन्ध प्रदान गर्नु नै रूपकको कार्य हो । 'प्रकरणको लेनदेन' का रूपमा उनले रूपकको परिभाषा गरेका छन् । त्यसैले रूपक पूर्वप्रतिपादित प्रकरणको अर्को सुन्दर आवृत्ति मात्र होइन, यसले नयाँ अर्थ पनि व्यक्त गर्दछ । अतएव रूपकमा अनेक प्रकरण मिलेर भाषामो शक्ति–उत्कर्ष र अर्थको घनत्वको प्रदर्शन गर्दछन् ।

रिचर्डस्को 'साहित्यिक-समालोचना-सिद्धान्त' को काव्य-वर्गीकरण (अन्तर्निवेशी र बहिष्कार मूलक) शब्दार्थको प्रकरण-सिद्धान्तकै सन्दर्भमा स्पष्ट हुन्छ। अन्तर्निवेशी र बहिष्कारमूलक शब्दार्थको प्रकरण–सिद्धान्तकै सन्दर्भमा स्पष्ट हुन्छ । अन्तर्निवेशी काव्य आवेगको द्वन्दको समायोजन हुनुका साथै नानार्थक जटिल शब्दार्थ हो भने काव्य आवेगको द्वन्द्वको समायोजन हुनुका साथै नानार्थक जटिल शब्दार्थ हो भने वहिस्कारमूलक काव्य आवेगको सरल आयोजनका साथै सरल–स्पष्ट शब्दार्थ हो भन्ने कुरो प्रकट हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ट) लय र छन्द: रिचर्डस्‌का दृष्टिमा

रिचर्डस्‌का दृष्टिमा छन्द लयको विशिष्ट रूप हो। लय के हो? रिचर्डस्‌ले प्रस्तुत गरेको लयको परिभाषा अनुवाद गर्दै उनका साहित्य सिद्धान्तका एक हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झा लेख्छन्— 'अक्षरहरूका अनुक्रमबाट उत्पन्न हुने आकाङ्क्षा सन्तुष्टि, निराशा र विस्मयको यही सङ्ग्रथन (टेक्चर वा बुनोट) लय हो।' तर यस परिभाषासम्म पुग्न रिचर्डस्‌का पूर्वस्थापनाको विवरण आवश्यक हुन जान्छ।

लय र यसको विशिष्ट रूप छन्द आवृत्ति र आकाङ्क्षामा निर्भर रहन्छन्। लय र छन्दसम्बन्धी सम्पूर्ण प्रभाव प्रत्याशाबाट उत्पन्न हुन्छन्, त्यो प्रत्याशा सफल वा विफल भए पनि। यो प्रत्याशा अवचेतन-प्रक्रिया हो। जब अक्षरका अनुक्रमहरू आउँछन्, त्यसबाट हाम्रो मन खास ढङ्गको अनुक्रमका निम्ति अनुकूलित हुन्छ अर्थात् पद्य-गद्यका केही पङ्क्ति पढ्नासाथ हाम्रो मन अनेक सम्भावित अक्षरानुक्रमहरूमध्ये कुनै एकका निम्ति तयार बन्दछ अनि अरू अनुक्रमहरूका निम्ति तयार हुँदैन। अक्षरानुक्रम आउँदा हाम्रो अवचेत तयारी वा प्रत्याशाको अनुकूल र प्रतिकूल पनि हुन सक्छ। यी अनुकूल वा विपरीत अक्षरानुक्रमले हाम्रो प्रत्याशालाई मोडिदिन्छन्। हाम्रो पूर्व-प्रत्याशा जे थियो र तदनुकूल वा प्रतिकूल अक्षरानुक्रम आउँदा हाम्रो त्यो प्रत्याशा जसरी मोडियो, त्यसैमा प्रत्याशा पछि आएका अक्षरानुक्रमको प्रभाव आधारित हुन्छ। हाम्रो प्रत्याशामा अनुकूल-प्रतिकूल अक्षरानुक्रमले ल्याएका यिनै विभिन्न मोडहरूद्वारा नै लयको व्याख्या गर्न सकिन्छ भन्ने विचार रिचर्डस्‌ले व्यक्त गरेका छन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गद्य र पद्यमा के फरक छ ? आकाङ्क्षाको तत्परता–मात्र र प्रत्याशाको सङ्कीर्णताको दृष्टिले नै गद्य र पद्यमा मूलभूत अन्तर देखापर्छ। पद्यका तुलनामा प्रायशः गद्यमा आकाङ्क्षा र प्रत्याशा ज्यादा अस्पष्ट र अनिश्चित रहन्छन्। विवेचनात्मक र विवरणात्मक गद्यमा शब्दको इन्द्रियगत र रूपात्मक प्रभाव कम हुन्छ अर्थात् लयतत्त्व न्यून रहन्छ। रिचर्डस् समालोचनाको भाषालाई पनि यसै कोटिमा राख्न चाहन्छन्। तर जब गद्य वैज्ञानिकताभन्दा रागात्मकतातिर लम्किन्छ, शब्दको रूप पक्ष प्रबल हुन्छ वा लयतत्त्व ज्यादा रहन्छ। गीतीतत्त्वले व्याप्त गद्यमा पनि अक्षरानुक्रम-सम्बन्धी आकांङ्क्षाको अस्पष्टता नै हुन्छ। प्याराग्राफ वा अनुच्छेदको आखिरी शब्दसम्म पुग्दा पनि हजारौं प्रकारका ध्वनि वा अधिकसङ्ख्यक अक्षरानुक्रम प्रसङ्गका निम्ति उपयुक्त र आकाङ्क्षाका निम्ति उत्तिकै सन्तोषप्रद हुन सक्छन्। त्यसैले गर्दा गद्य गितिमय भए पनि यसमा अक्षरानुक्रम, ध्वनिक्रम वा शब्दको इन्द्रियोद्दीपक रूपपक्षका दृष्टिले 'यसो आउनुपर्छ' भन्ने विधिपरकताभन्दा 'यसो नआउनुपर्छ' भन्ने निषेधपरकता नै हाम्रो मनको प्रत्याशामा प्रबल रहन्छ ! कुनै गद्यमा प्राप्त भइसकेका अक्षरानुक्रमबाट उत्पन्न हुने प्रत्याशाले र वस्तुतः घटित हुने उद्दीपन (अक्षरानुक्रम) को प्रवृत्तिले संयुक्त रूपमै भूमिका खेल्छन्।

प्रत्याशाको यही अनिश्चिततामा सम्भावित प्रभावको आफ्नै परिधिका साथ नयाँ तत्त्वको प्रवेश हुन्छ। यो नयाँ तत्त्व के हो : शब्द–प्रयोगको स्थिति। तर रिचर्डस् के स्पष्ट पार्न चाहन्छन् भने शब्द वा ध्वनिको प्रभाव भन्ने कुरा स्वीकार्न सकिन्न र शब्दमा कुनै खास साहित्यिक तत्त्व अन्तर्निहित रहँदैन। त्यसैले कुनै पनि शब्द वा ध्वनि समूह आफैमा सुन्दर–असुन्दर वा रमणीय–अरमणीय छैन। बरू प्रत्येक शब्दका आफ्ना सम्भव प्रभावहरूको परिधि वा घेरा हुन्छ, जुन परिस्थितिमा ग्रहण गरिएको छ त्यसैअनुसार विभिन्न हुने घेरा। यसरी रिचर्डस् के कुरा बताउँछन् भने शब्दको प्रभाव भन्नु शब्दका सम्भव प्रभाव र आइपर्ने खास परिस्थितिका बीचको सम्झौता नै हो। यस्तो स्वीकार गर्नुको अर्थ हुन जान्छ शब्दानुक्रमको रूपात्मक वा इन्द्रियगत पक्षको सीमामाथि आक्रमण गर्नु। ध्वनिका रूपमा कुनै शब्दको प्रभावलाई यसका सहवर्ती अन्य प्रभावबाट अलग्याउन सकिन्न भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्; किनभने यिनीहरू तत्काल परस्पर मिसिइहाल्छन्।

मनको पूर्वगामी उत्तेजनाले शब्दद्वारा प्रस्तुत हुने अनेक सम्भव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विशेषतामध्ये जुन आफूलाई सबभन्दा ज्यादा अनुकूल हुन्छ त्यसैलाई लिन्छ। त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा कुनै खास स्वर, ध्वनि वा अक्षरानुक्रमलाई अरमणीय र रमणीय ठान्नुको केही तात्पर्य छैन। कुनै शब्दको ध्वनिलाई कस्तो ठानिएला भन्ने कुरा प्रसङ्गगत भाव र आवेगमै निर्भर रहन्छ अनि 'अर्थ' द्वारा पनि परिवर्तित हुन्छ। त्यसैले कुनै पनि ध्वनि वा अक्षरानुक्रम ध्वनिकै रूपमा साह्रै कम निर्धारित हुन्छ बरू त्यस शब्द वा ध्वनिको प्रयोगको स्थितिद्वारा ज्यादा निर्धारित हुन्छ। किनभने अभ्यासद्वारा उत्पन्न हुने ध्वनि–प्रत्याशा सामान्य आकाङ्क्षाको एक अङ्ग मात्र हो र व्याकरण–नियम, वैचारिक अपेक्षा र पाठकीय कथ्यअनुमान आदि धेरै–धेरै अरू कुराले पनि आकाङ्क्षाको निर्धारणमा हस्तक्षेप गर्छन्। त्यसैले गर्दा रिचर्डस् ध्वनिमा नै सबै कुरा आरोपित गर्न चाहन्नन् भने ध्वनिको महत्त्वै छैन पनि भन्दैनन्। कतिपय स्थितिमा कविताको प्रभावको पर्याप्त महत्त्वपूर्ण अंश ध्वनिमा निर्भर रहन्छ भन्ने कुरासँग पनि रिचर्डस् सचेत देखिन्छन्। अन्त्यतः लयको परिभाषा दिँदै रिचर्डस् भन्छन्— 'प्रत्याशा, सन्तुष्टि, निराशा र विस्मयको संग्रथन वा टेक्सचर (अक्षरानुक्रमद्वारा प्राप्त हुने) नै लय हो। आकाङ्क्षा हुन्छ, त्यसैले विस्मय र निराशा उत्पन्न हुन्छन् भने आकाङ्क्षाको सोझो सन्तुष्टिद्वारा मात्र नभई निराशा, स्थगितता र प्रवञ्चनाद्वारा पनि उत्तिकै मात्रामा लयको निर्माण हुन्छ भन्ने धारणा उनी व्यक्त गर्छन्। लयद्वारा नै शब्दको ध्वनिको पूर्ण प्रभाव प्राप्त हुन्छ भन्ने कुरा उनी स्वीकार्छन्। समय-सम्बन्धी अनुक्रम लयमा रहन पनि सक्छ तर यो अनिवार्य तत्त्व होइन भन्दै उनी वास्तुकला र मूर्तिकलामा समयहीन लय देख्छन्। वस्तुतः हाम्रो मनको विकासशील अनुक्रियाका अंशहरूले नै एक अर्कालाई मोड दिँदै लयलाई सम्भव बनाउँछन्। छन्द लयको विशिष्ट स्वरूप हो भन्ने कुरा भनिसकिएको छ। त्यसैलाई विस्तारपूर्वक रिचर्डस्का शब्दमा भन्न सकिन्छ— समयगत लयात्मक अनुक्रमको अझ ज्यादा जटिल र विशिष्ट रूप हो छन्द।

छन्द त्यो साधन हो जसद्वारा शब्दहरूलाई अधिकतम सीमासम्म परस्पर प्रभावशाली पार्न सकिन्छ। छन्दोबद्ध रचनामा अवचेत रूपमै आकाङ्क्षाको निश्चितता र सङ्कीर्णता ज्यादै बढेर आउँछ, अझ अन्त्यानुप्रासको प्रयोग पनि गरिएको छ भने त अत्यन्त निश्चितता प्राप्त हुन्छ। समय विकाशको नियमितताले गर्दा छन्दमा प्रत्याशा पूरै निर्धारित हुन्छ भन्ने रिचर्डस् ठान्दछन्। छन्द भन्नु कुनै आन्तरिक सङ्गीतमापन–यन्त्रका स्पन्दनसँगको कम वा ज्यादा परिष्कृत सहभागिता मात्र पनि होइन। छन्द

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विभिन्नतामा एकत्व हो र केही छूटका साथ समान ढङ्गले व्यवहार गर्ने मानसिक व्यायाम हो भन्ने धारणालाई त रिचर्डस् पूरै खण्डन गर्छन् । साथै छन्द र लय शब्दहरूमै र मृदङ्ग–आघातमै निर्भर छन् भन्ने कुरा पनि रिचर्डस् मान्दैनन् । वस्तुतः शब्द–ध्वनि र मृदङ्ग आघात त उद्दीपन–वस्तु मात्र हुन्, उनका दृष्टिमा हाम्रो मानसिक अनुक्रियामै छन्द निहित रहन्छ । छन्दले लयलाई निर्मित गर्ने विविध परिणामयुक्त आकाङ्क्षाहरूलाई कालिक वा समयात्मक रूपविधान प्रदान गर्दछ र हामीभन्दा बाहिरको कुनै वस्तुमा कुनै रूपप्रणालीको प्रत्यक्षण प्राप्त गर्नुमा नभई हामी नै मानसिक रूपले प्रणालीकृत हुनुमा छन्दको प्रभाव हुन्छ। छन्दका प्रत्येक आघातसँगै प्रत्याशाको ज्वार आफ्ना असामान्य व्यापक प्रतिध्वनि प्राप्त गर्दै हाम्रा मनमा घुम्न र चलमलाउन थाल्छ । कालिक–समयगत रूपप्रणालीले किन हामीलाई यत्तिको उत्तेजित पार्छ ? तर त्यहाँसम्म हामी यस प्रश्नको उत्तर पाउन र छन्दलाई बुझन सक्तैनौं, जहाँसम्म छन्दको रूपप्रणाली भन्नु मनको स्रोतबाट गड्ग-डाउँदै निक्लेको उत्तेजनाको ज्वार अथवा शरीरभरि व्याप्त वृहत् चक्राकार उद्वेलन हो भन्ने कुरा हामी जान्दैनौं । यसरी रिचर्डस्ले छन्दलाई परिभाषित गर्नुका साथै मानसिक गतिविधिसँग यसको सम्वन्धलाई अत्यन्त मर्ममय ढङ्गले व्यक्त गरेका छन् ।

नियमितता, विविधता वा अन्य कुनै रूपात्मकतामा नभई तिनीहरूको मानसिक प्रभावमै छन्दको कुनै विशेष गुण निहित छ । छन्दले प्राप्त गर्ने वा छन्द उन्मुख हुने (प्रत्याशाको निश्चिततताबाट प्राप्त) नियमितता द्वारा नै मन वशीभूत हुन्छ । यस सन्दर्भमा पनि रिचर्डस् औंल्याउँछन्— प्रत्याशाको सफलताभन्दा विफलता नै बढ्ता महत्त्वपूर्ण हुन्छ । जहाँ जे अपेक्षित र प्रत्याशित छ, त्यत्ति र त्यसभन्दा न बढी न घटी मात्र प्राप्त हुन्छ अनि पूर्ण विकासशील अनुक्रियामा नयाँ चरणको समावेश हुन सक्तैन, त्यस्तो पद्य रिचर्डस्का निम्ति आयासकर र उराठिलो ठहर्छ । गद्यमा विगत शब्दहरूको असरले केही अग्रसर मात्र गराउँछ भने पद्यमा श्लोक–रूप र अन्त्यानुप्रासले पङ्क्ति–एकाइभन्दा अझ बढी अगिल्तिर हामीलाई लैजान सक्छन् । कलरिजको 'लिटरेरिया बायग्राफिया' को चौथौं परिच्छेदमा छन्दको उद्भवको साङ्केतिक सिद्धान्त देखाइएको छ भन्दै रिचर्डस् कविताका अवयवमा समन्विति प्रदान गर्ने स्मृति–सहकारी शक्तिका रूपमा पनि छन्दको परिचय गर्न चाहन्छन् । रिचर्डस्का विचारमा काव्य–सिद्धान्तका सवभन्दा ज्यादा सङ्केतहरू कलरिजका छन्दसंबन्धी उक्त टिप्पणीमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

फैलापर्छन् ।

पद्य पढ्दा जुन प्रत्याशा उपस्थित हुन्छ, त्यसको सम्बन्ध–अक्षरहरूको बल, आघात, लम्बाई र पाउ–ढाँचा र यस्तै अन्य तत्त्वसँग मात्रै छ भन्नु रिचर्डस् असत्य ठान्दछन् । काव्यानुभूतिमा मन यी स्थूल कुराहरूभन्दा सूक्ष्मतम गुणहरूप्रति अनुक्रियाशील रहन्छ । छन्दःशास्त्रले अक्षरको तारत्व–सम्बन्धको उपेक्षा गरेकोमा पनि रिचर्डस् दुःख–मनाउ गर्छन् । कविता–पाठ अवश्यै एकनासे र सानो स्वरले गरिने गायन मात्र होइन । अक्षरहरूको निश्चित तारत्व नभए पनि तारत्वको उत्थान–पतन छन्दमा निहित रहन्छ र छन्दका अन्य तत्त्व जस्तै अक्षर–तारत्व पनि कविकर्मभित्रै पर्छ । अक्षरको तारत्वले कविता–पाठलाई आफ्नो विशेषता दिन्छ ।

छन्दलाई लयको विशिष्ट (प्रत्याशाको अधिकतम नियन्त्रणद्वारा शब्दहरूका बीच अधिकतम अन्तः–सम्बन्ध दिने) रूपका दृष्टिले मात्र हेर्नु अपर्याप्त ठान्दै रिचर्डस् यसका अरू महत्त्वपूर्ण शक्ति–सामर्थ्यको पनि चर्चा गर्न चाहन्छन् । रिचर्डस् कलरिजको उक्तिको उद्धरण गर्छन् :— 'यस (छन्दको) प्रभावले सामान्य भावना र दृष्टिका सजीवता–प्रभावशीलतालाई बढाउँछ । यस (छन्द) ले विस्मयको निरन्तरतापूर्ण उत्तेजना तथा अझै परिपुष्ट र अझै पुनरुत्तेजित उत्सुकताको द्रुततर क्रिया–प्रतिक्रियाद्वारा उपर्युक्त प्रभाव प्राप्त गर्दछ । यी क्रिया–प्रतिक्रिया कुनै पनि क्षणमा स्पष्ट चेतनाको वस्तु हुनाका निम्ति अपर्याप्त र अत्यल्प भए तापनि सम्पूर्ण प्रभावमा चाहिँ विचारणीय रहन्छन् । यिनीहरू स्वतः अविचारित भए पनि औषधायित वातावरण वा सजीव वार्तालापको क्रमको मदिराफैँ सशक्त रूपले क्रियाशील हुन्छन् । बीसौं शताब्दीका अँग्रेजी कवि वाइ. बी. यिट्स पनि छन्दले यस्तै विलक्षण प्रभाव देखाउने धारणा राख्छन्— 'छन्दले जागृत् मूर्च्छाका रूपमा मनलाई निद्रालु तुल्याउँछ वा रुम्म पार्छ' रिचर्डस् पनि कलरिजले छन्दमा अनुभव गरेको संमोहनात्मक प्रभाव स्वीकार्छन् तर छन्दका प्रभाववाट प्राप्त विस्मयद्वारा नभई विस्मयको अनुपस्थितिद्वारा अनि विस्मयको जागरणभन्दा रुम्याउने छन्द-प्रभावद्वारा नै रिचर्डस् सम्मोहन प्राप्त हुने ठान्दछन् । अल्कोहल र नाइट्स अक्साइडले दिने जस्तै विश्वास–भावनाका अनुभवमा आउने स्पष्ट अन्तर, आवेगको सजीवता-सशक्तता, सङ्केतात्मकता र दृष्टि–क्षेत्रको सीमितता आदि छन्दका प्रवृत्ति हुन् । तर यसलाई सम्मोहन नभनी जुलेस रोमाइन्सको शब्दावलीमा 'चेतनाको राज्यमा परिवर्तन' पनि भन्न सकिन्छ भन्ने विचार रिचर्डस्ले प्रकट गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस् के घोषणा गर्छन्‌भने गद्य र मुक्त छन्द (भर्स लिवर) मा पातला, क्षुद्र र सतही प्रतीत हुने अक्षरध्वनिहरूले समेत मामुली पद्यहरूमै पनि प्रायशः विस्मायक उच्च सङ्गीतात्मकता र पूर्णता प्राप्त गर्दछन् । यस सन्दर्भमा मामुली पद्य भन्नाको तात्पर्य जसमा अत्यन्त जटिल छन्दगत संरचना हुँदैन त्यस्ता पद्यतिर सङ्केत गरिएको छ । कुरा स्पष्ट छ— रिचर्डस् कवितामा छन्दको महत्त्व अत्यन्त मुग्ध कण्ठले घोषित गरिरहेका छन् ।

रिचर्डस् छन्द र नृत्यका बीचको प्राचीन सम्बन्धको उल्लेख पनि गर्छन् । यसै आधारमा अझै पनि नृत्यको अध्ययनले छन्दको ऐतिहासिक विकासको अध्ययनलाई सहायता दिन्छ भन्ने धारणा उनका एक हिन्दी व्याख्याता शम्भुदत्त झाले व्यक्त गरेका छन् । अक्षरानुक्रमद्वारा शारीरिक, आन्तरिक र काल्पनिक विम्वहरूको गति अझै कतिपय छन्दले प्रदान गर्छन् । नृत्यको जस्तै गति छन्दका अक्षरानुक्रममा पनि भेट्न सकिन्छ । साथै अर्थ र छन्दका गतिका बीचमा पनि निकट सम्बन्ध पाइन्छ । कवितामा ध्वन्यर्थ व्यञ्जना (ओनोमोटोपोइया) भन्दा गतिको कम स्थान छैन भन्ने आशय रिचर्डस्‌ले प्रकट गरेका छन् ।

छन्दका समर्थनमा मनोवैज्ञानिक रूपले नयाँ-नयाँ युक्तिहरू दिँदै रिचर्डस् कविताबाट छन्दको बहिष्कारको विरुद्ध उभिएका छन् । छन्दको वर्णन गर्दै दिइएका 'गम्भीर, प्रसन्न, निद्रालु, उद्दीपक र विषादमय' प्रभृति विशेषणहरूले पनि आवेग–नियन्त्रणमा छन्दको विविधतापूर्ण भूमिका देखाएको ठान्दै रिचर्डस् छन्दको प्रभाव बहुमुखी ठान्दछन् । आफ्नो स्पष्ट कृत्रिमताद्वारा छन्दले त्यस्तो ढाँचा प्रस्तुत गर्छ जसले दैनिक जीवनका असङ्गति र दुर्घटनाबाट मुक्त पार्दै काव्यानुभूतिलाई उच्चतम प्रभाव प्रदान गर्दछ र रिचर्डस् छन्दको यस्तै विशिष्ट प्रभावलाई सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्वीकार्छन् । स्पष्टतः छन्दले प्रदान गर्ने यो एकान्तता काव्यानुभूतिको ग्रहणका निम्ति अत्यावश्यक छ अन्यथा हाम्रो दैनिक जीवनका अनावश्यक र विरोधी अनुभूतिहरूले काव्यमा खिचोला गरिराख्छन् । कलावादीहरू यही एकान्तताको उपलब्धिबाट कलात्मक अनुभूतिलाई विजातीय पनि स्वीकार्न थाल्छन् भन्ने कुराको उल्लेख गर्दै उनी गद्यको 'व्यङ्ग'–शक्ति पनि एकान्तताको सृष्टि गर्न छन्द जति सक्षम छैन भन्ने कुरा औँल्याउँछन् । अन्त्यमा रिचर्डस् घोषणा गर्छन्— 'अत्यधिक कठिन र अत्यधिक सुकोमल अभिव्यक्तिका निम्ति छन्द अपरिहार्य साधन हो ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिचर्डस् वस्तु–सौन्दर्यमा विश्वास नगरी विषयि–सौन्दर्य वा हाम्रै मन:स्थितिमा सौन्दर्यको सत्ता स्वीकार्छन् । त्यसैले स्वभावत: रिचर्डस्का दृष्टिमा छन्द पनि शब्दगत ध्वनि–आयोजना नभई मानसिक अनुक्रियागत प्रभाव बन्न गएको छ । वस्तु–उद्दीपन र मानसिक–अनुक्रियाको भावद्वारा कलाको व्याख्या गर्ने रिचर्डस् ध्वनि–आयोजनालाई उद्दीपन–वस्तु मान्दै त्यसको अनुक्रियागत प्रभावमै छन्दको शक्ति र सामर्थ्य देख्तछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ठ) कल्पना: रिचर्डस्‌का दृष्टिमा

१. कल्पना: कलरिज र रिचर्डस्‌को संबन्ध-बिन्दु

प्राचीन–माध्यमिक कालमा प्रायशः उपेक्षित कल्पनातत्त्वलाई दार्शनिक उन्नयन वा उत्कर्ष प्रदान गर्ने श्रेय जर्मन आत्मवादी–आदर्शवादी दार्शनिकहरूलाई छभने साहित्यिक सृजनाको सिंहासन रोमाण्टिक साहित्य–अभियानकै क्रममा कल्पनाले प्राप्त गरेको हो । आधिमानसिक वा रहस्यवादी सन्दर्भमा रोमाण्टिक कल्पना प्रतिष्ठित छ । अरू कल्पनालाई समालोचना–सिद्धान्तका रूपमा प्रतिष्ठित गर्ने श्रेय कलरिजको 'लिटरेरिया बायग्रफिया' लाई नै छ । कलरिज समालोचनाका प्रथम कल्पनावादी आचार्य हुन् । बीसौं शताब्दीमा कल्पनाको महिमाको पुनरुत्थान गर्ने जश अभिव्यञ्जनावादी क्रोचे र मनोवैज्ञानिक समालोचक रिचर्डस्‌लाई प्राप्त छ । कलरिजका दार्शनिक डुबुल्कीबाट कल्पनालाई मुक्त गर्दै कलरिजको मूल मर्म समाती कल्पनाको मनोवैज्ञानिक व्याख्या रिचर्डस्‌ले गरेका छन् । आवेगहरूका सन्तुलनमा आधारित उच्चतम मनोव्यवस्थामा आधारित मूल्य–सिद्धान्त अँगाल्ने रिचर्डस् कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तमा आफ्ना मूल्यसिद्धान्तका उपयुक्त आधारभूमि प्राप्त गर्छन् । सर्वप्रथम रिचर्डस् कल्पनाका प्रचलित ५ अर्थहरूको उल्लेख गर्छन् र छैटौं अर्थका रूपमा कलरिजको स्थापना प्रस्तुत गर्दछन् । कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तलाई रहस्यवादी आवरणबाट मुक्त गरी मनोवैज्ञानिक व्याख्या दिन सकिन्छ र यसमा अरू केही थप्न सकिन्न भन्दै उनी कलरिजप्रति श्रद्धावान् र नतमस्तक बनेका छन् । अरू 'कलरिजका कल्पना-सम्बन्धी विचार' नामक सिङ्गै पुस्तक लेखेर रिचर्डस्‌ले कलरिजको कल्पना–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सिद्धान्तको महत्त्व उद्घोषित गरेका छन् । तर पूरै नयाँ समालोचना-प्रणाली प्रस्तुत गर्ने रिचर्डस्ले कल्पनाको व्याख्याक्रममै पनि पर्याप्त नवीन-मौलिक उद्भावना प्रकट गरेका छन् र यसैलाई रिचर्डस्को कल्पनासम्बन्धी दृष्टिकोण भन्न सकिन्छ ।

२. कल्पनाका अर्थहरू

कल्पनाका प्रचलित विभिन्न अर्थहरूको संक्षिप्त विवेचना रिचर्डस्ले गरेका छन् र त्यसको अझ संक्षिप्त विवेचना प्रस्तुत गर्नु वेश देखिन्छ । कल्पनाको प्रचलित पहिलो अर्थ हो— सजीव चाक्षुष विम्बहरूको निर्माण । यस अर्थलाई रिचर्डस् त्यति महत्त्वपूर्ण मान्दैनन्, किनभने काव्य-मूल्यसँग यसको खास सम्बन्ध छैन । कल्पनाको दोस्रो अर्थ हो— आलङ्कारिक प्रयोग । यस सन्दर्भमा असामान्य रूपक-उपमा आदिको प्रयोग-कर्तालाई कल्पनाशील मानिन्छ । तेस्रो अर्थ हो— अन्य व्यक्तिहरूको भावात्मक मनःस्थितिको सहानुभूतिपूर्ण पुनरुत्पादन । संप्रेषणका सन्दर्भमा यस प्रकारको कल्पना सहयोगी भए पनि काव्य-मूल्यसँग कल्पनाको यो अर्थ असम्बन्धित छ । कल्पनाको प्रचलित चौथो अर्थ हो — आविष्कार वा सामान्यतः असम्बद्ध तत्त्वहरूलाई समन्वित पार्ने क्रिया । यस अर्थमा वैज्ञानिकलाई कल्पनाशील भन्न सकिन्छ । कल्पनाको पाँचौं अर्थ हो— मूलतः भिन्न देखिने वस्तुहरूका बीचमा उचित सम्बन्धको स्थापना । वैज्ञानिकता, अनुभूति व्यवस्था र रूपपक्षसँग यस अर्थको संलग्नता देखिन्छ ।

तैपनि रिचर्डस् कल्पनाका यी पाँचवटै अर्थहरूबाट असन्तुष्ट हुन्छन् । किनभने काव्य-मूल्यको व्याख्या गर्न कल्पनाका यी अर्थहरू असमर्थ छन् । त्यसैले उनी कल्पनाका छैटौं अर्थका रूपमा कलरिजको कल्पना-सिद्धान्त प्रस्तुत गर्दछन् । कलरिजको 'लिटरेरिया वायग्राफिया' को तेह्रौं परिच्छेदमा कल्पनाको चित्तबुझ्दो मौलिक प्रतिपादन देख्तै उनी त्यस कल्पना-मान्यताको केन्द्रीय अंश यस प्रकार उद्धृत गर्दछन्-

"जसलाई हामी कल्पनाको नाउँ दिन्छौं, त्यस संश्लेषणात्मक जादूगरी शक्तिले विरुद्ध वा विसंवादी गुणहरूमा सन्तुलन वा समाहृति, पुराना र परिचित वस्तुहरूमा नवीनता र ताजापनको चेतना, असामान्य क्रम-व्यवस्थामा संवेगको असामान्य अवस्था तथा सतत जागरूक निर्णयका साथै उल्लास अनि तीव्र वा प्रगाढ भावनाद्वारा युक्त अविचल स्थिरचित्तता ल्याउँ आफूलाई प्रकट गर्दछ । सङ्गीतात्मक आनन्दको चेतना अनेकतालाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रभावको एकत्वमा परिणत गर्ने र विचार–मालालाई कुनै एक प्रमुख विचार वा भावनाद्वारा परिवर्तित गर्ने शक्तिसहित ।'

कलरिजका यिनै टिप्पणीहरूमा रिचर्डस् कल्पनाको मूलसूत्र भेट्टाउँछन् र कल्पनाका खास वरदानहरू देख्तछन् । कलरिजले कल्पनालाई रहस्यवादको अधिराज्यतिर लगेको भए पनि उपर्युक्त टिप्पणीहरू र उनका लिरेरिया ब्राइग्राफिया' र अन्यत्र छरिएका कल्पनासम्बन्धी विचारहरूद्वारा मूलभूत काव्य–मूल्यको दिग्दर्शन सर्वाधिक सशक्त रूपले हुन सकेको रिचर्डस् ठान्दछन् ।

३. कल्पना सिद्धान्तको व्याख्या

कलरिजको 'सङगीतात्मक आनन्दको चेतना' को अर्थ के हो रिचर्डस्का निम्ति ? अथवा कसरी रिचर्डस् आफ्नो समालोचनात्मक स्थापनाको वृत्तभित्र कल्पना वा यस 'सङगीतात्मक आनन्द' को चेतनालाई समाविष्ट गर्छन् ?

कविका जीवनभरका अनुभूतिहरू उसलाई सृजनाक्षणमा सुलभ हुन्छन्, कविले ग्रहण गर्न सक्ने उद्दीपन–क्षेत्र व्यापक छ र उसले निर्माण गर्न सक्ने अनुक्रिया पूर्ण हुन्छ भन्ने आफ्ना पूर्वस्थापनाको आधार लिंदै रिचर्डस् कवि पूरै दश–दशमांश आवेगकै धारण गर्न सक्छ भने सामान्य मान्छे एक–दशमांश आवेग मात्रै धारणा गरी नव–दशमांश आवेगको दमन गर्न विवश छ भन्ने कुरा प्रथमतः औंल्याउन चाहन्छन् । यसो हुनाको कारण के होभने सामान्य मान्छे दश-दशमांश अनुभूतिको व्यवस्थापन गर्न सक्तैन र गरेमा पनि उसका जीवनमा अस्तव्यस्तता आइलाग्छ । तर कवि 'क्रमविधानको उच्चतम शक्तिसम्पन्न' भएकाले नव-दशमांश अनुभूतिको दमन गर्नुपर्ने स्थितिबाट मुक्त छ। साधारणतः परस्पर हस्तक्षेपकारी, स्वतन्त्र र सङ्घर्षशील तथा परस्पर विकर्षक आवेगहरू पनि कविमा स्थायी विश्रान्ति प्राप्त गर्छन्, किनभने उसमा व्यवस्थापन र क्रमविधानको उच्चतम सामर्थ्य हुन्छ । अवश्य नै कवि आफ्ना अनुभूतिहरूमध्येबाट कविता–सृजनाकालमा छनोट गर्छ, तैपनि सामान्य मान्छेका तुलनामा कविले दमन गर्नुपर्ने आवेग–वृत्त सधैं सानो रहन्छ । अवश्यै सामान्य व्यक्तिका जीवनमा पनि विरल रूपमा यदा–कदा आवेगको व्यवस्थापन र क्रमविधानको क्षण आउन सक्छ, तर आजीवन सामान्य मान्छे प्रायशः आवेगको दमन गर्दै क्रियाशील हुन विवश छ । काव्य वा कलाकृतिले उद्दीपन–वस्तुका रूपमा सामान्य मान्छेलाई आफ्ना दश–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दशमांश आवेग प्राप्त गर्न अथवा समायोजन-सन्तुलन वा समाहितताको अवस्था पाउन सहायता गर्छ । त्यसैले रिचर्डस् मानव-जीवनमा कलाको महत्त्व र मूल्य देखछन् । अनि कवि कसरी काव्य-कृतिको रचना गर्छ ? ऊ आफ्ना आवेगहरूको छनोट अवचेतन रूपले गर्छ र यस अवचेतनप्रेरित आवेग-छनोटमा उसको व्यावहारिकताको शक्ति परास्त हुन्छ, सामान्य परिस्थितिद्वारा प्रेरित प्रतिरोधबाट मुक्ति प्राप्त हुन्छ अनि असङ्गत र असहजको स्वतः- परित्याग हुन्छ । फलस्वरूप जुन सरलीकृत तैपनि व्यापकीभूत आवेगक्षेत्र कविलाई प्राप्त हुन्छ, कवि त्यसलाई क्रमविधान वा समायोजन प्रदान गर्छ । यी कविगत आवेगहरूमा उच्चतम रूपान्तरणीयता हुने भएकाले मानसिक स्तरमा समायोजन स्वीकार्य हुन जान्छ । ज्यादाभन्दा ज्यादा एकरूप र नियमित तथा 'रूपकात्मक तत्त्व' द्वारा जागरित उपर्युक्त ढंगका आवेगहरूबाटै कवि-कर्म वा कवि कार्य चल्दछ । कविका यी आवेगहरू धेरैजसो आदिमा नै हुन्छन् र त्यसै कारणले हाम्रा सामान्यतः प्रतिरुद्ध, खण्डित र गौणीकृत आवेगहरूमध्ये पर्छन् । कलामा रूपतत्त्वको प्राधान्य हुनुको एक कारण के होभने रूपतत्त्वले एकरूप आवेग उत्पन्न गर्न सक्छ र अर्को कारण यही आदिमता हो । संप्रेषणका क्रममा पनि यिनै कारणहरूकै आधारमा रूपतत्त्व पर्याप्त प्रभावशाली रहन्छ । अतएव कलाकृतिको प्रभावस्वरूप हामी पनि जीवनको व्यापकता-वास्तविकतासँग सम्बन्ध बढेको र नयाँ ढङ्गबाट केही हुन थालेको अनुभव गर्छौं । तर सिङ्गो-वास्तव जीवनको पुनः- प्राप्ति वा प्रत्यावर्तनकै रूपमा मात्र कला-मूल्य प्रकट हुन सक्तैन भन्ने पनि रिचर्डस् बताउँछन्, किनभने ऐनामा भूभाग (ल्याण्डस्केप) हेरेरै पनि यो अनुभूति प्राप्त हुन सक्छ । त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा रूपात्मक तत्त्वका विविध प्रभावहरूलाई एउटै अनुक्रियाका रूपमा सङ्घटित गर्ने उद्दीप्त शक्ति र अफ्र बढी सङ्गठनं नै कविले प्रदान गर्ने मूलतत्त्व हो । यस सन्दर्भमा कल्पनाको मूलभूत योगदान 'सङ्गीतात्मक आनन्दको चेतना' कलरिजले देखाएका छन्भने आवेगहरूको अस्तव्यस्ततालाई एउटै क्रमबद्ध अनुक्रियाको रूपमा समाहित गर्नु नै कलामा कल्पनाको कार्य हो । कलरिजले औंल्याएको 'विपरीत वा विसंवादीहरूको सन्तुलन-समाहिति' को सङ्गीतात्मक आनन्दको चेतना यसरी रिचर्डस्को स्थापनासँग ठ्याम्मै मिल्छ । अनुभूतिमा महान्-आकस्मिक संकट जस्तै प्रभाव कल्पनाले प्रदान गर्छ अर्थात् कल्पनात्मक संश्लेषणले त्यस्तै चरमोत्कर्ष प्रस्तुत गर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

४. दुःखान्त नाटकः मूल्य र कल्पनासिद्धान्तको समन्वय-बिन्दु

रिचर्डस्ले कलरिजको कल्पना-सिद्धान्त वा आफ्नै 'विरुद्ध या विपरीत आवेगको सन्तुलन-समाहिति' सम्बन्धी व्याख्याको सर्वोत्तम उदाहरण दुःखान्तक नाटकलाई मानेका छन् । किनभने परस्पर विरुद्ध 'त्रास र करुणा' जस्ता आवेगहरूको सन्तुलनको फलस्वरूप दुःखान्तकला जति समृद्ध रूपमा यो सन्तुलन र समहिति अन्यत्र कहीं फेला पर्दैन । त्रास विकर्षक र करुणा आकर्षक आवेगका रूपमा जति विरुद्ध-विसंवादी छन्, त्यसको समकक्ष विरूद्धता, विपरीतता वा विसंवादिताको स्थिति अन्यत्र कसरी पाइनु ? यी विपरीततम आवेगहरू एउटै क्रमबद्ध अनुक्रियाका खास तात्पर्य यही भए वा नभए पनि । यसरी रिचर्डस्का दृष्टिमा दुःखान्त नाटकमो प्रगति ठानिने विरेचन हो, अरिष्टोटलको खास तात्पर्य यही भए वा नभए पनि । यसरी रिचर्डस्को साहित्य-सिद्धान्तले अन्त्यतः कलरिजका समीपका साथै अरिष्टोटलका संनिकटमा आफूलाई पुऱ्याउँछ भन्ने अनुभव हुन्छ । रिचर्डस् के भन्छन्भने दुःखान्तकका एक पटक जागरित आवेगहरूको दमनविनाको विश्रान्ति, दबाउको माळको शान्ति र मुक्तिको चैतन्यको व्याख्या उनको विरेचनात्मक सिद्धान्तको नयाँ पुनर्व्याबाट मात्रै सम्भव छ । अळ रिचर्डस के सम्भव देख्छन् भने त्रास र करुणाका आवेग एक्लै नआएर आफ्ना साथमा अन्य आवेग समूहलाई पनि लिएर आउँछन् । त्यसैले दुःखान्तक नाटक त्रास र करुणा मात्र नभई परस्पर विपरीत-विसंवादी अनेक आवेग-समूहको सन्तुलन या समाहितिका रूपमा रिचर्डस्को कल्पना-व्याख्याको सर्वोत्तम उदाहणका साथै सर्वोच्च साहित्य-प्रकार पनि बन्न जान्छ ।

रिचर्डस्को भनाइमा पूर्ण विकसित दुःखान्तक नाटकको अनुमति दमन-विहीन हुन्छ र यसमा मन संकोच-विहीन, असंरक्षित, उन्मुक्त र आत्म विश्वस्त भएर आफै एक्लै खडा हुन्छ । मनले आफ्ना संमुख आइपर्ने सम्पूर्ण कुराको सामना गर्न सक्छ कि सक्तैन अनि अनुभूतिको पूर्ण विकासलाई छेकिदिने असङख्य उपायको सहायता नलिई आफ्नो अनुक्रिया व्यक्त गर्न सक्छ वा सक्तैन भन्ने कुरामै दुःखान्तकको अनुभूतिको पूर्णताको परिक्षण हुन्छ भन्ने स्थापना उनी प्रस्तुत गर्छन् । हामीलाई विमूढ पार्ने स्थितिबाट बच्न हामी त्यस स्थितिको दमन वा उदात्तीकरणो बाटो खोज्छौं । तर दुःखान्तकले हामीलाई दमन र उदात्तीकरणका अवलंबनविना एकछिन बाँच्ने यसरी अवसर प्रदान गर्छ । जब हामी यसरी बाँच्न सक्छौं, त्यतिखेर अनुभव हुन्छ—

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दमन र उदात्तीकरण विना पनि कुनै कठिनाइ छैन र दमन र उदात्तीकरणबाटै कठिनाइ परेको रहेछ। अनुभूतिको मुटुमै जुन आनन्द विलक्षण ढङ्गले संनिहित हुन्छ, त्यो हाम्रो मानसिक स्वास्थ्यको सङ्केतक हो। त्यसैले रिचर्ड्स्का दृष्टिमा दुःखान्तकको अर्थ 'संसारमा सबयोक ठीक छ वा कहीं कुनै प्रकारले न्याय छ' भन्नु नभई 'अहिले यहाँ स्नायुतन्त्रमा सबथोक ठीक छ' भन्न सङ्केत हो। अतएव उनका भनाइमा त्यही मानसिकताले दुःखान्तकको अनुभूति गर्न सक्छ जो त्यस क्षणका निम्ति निरीश्वरवादी बन्न सक्छ, किनभने दुःखान्तकका नायकलाई क्षतिपूर्तिका रूपमा पुण्य वा स्वर्ग प्रदान गर्ने कुनै क्षीण धार्मिकताले पनि दुःखान्तक-अनुभूतिमा बिघ्न वा व्याघात पार्दछ।

रिचर्ड्स्ले त्यही सन्तुलित विरामावस्थालाई दुःखान्तकको अनुभूतिको मूलभूत विशेषता मानेका छन्, जसमा सबै प्रकारका आवेगहरूको निर्बाध प्रवेशको क्षमता संनिहित छ। दुःखान्तक अकोमल अनुभूति मात्र नभई यसभन्दा धेरै कुरा हो, या त्रास मात्र होइन, त्यसका साथै करुणा छ अनि त्रासका सट्टा भयानकता–आतङ्क आदि अनुभूतिलाई राख्ने होभने करुणा–त्रासको विपरीततम जोडीको अवस्था रहँदैन। त्रास र करुणाका बीचमा जुन आत्यन्तिक सम्बन्ध छ त्यसबाट दुःखान्तकले मनको सन्तुलनको वा विलक्षण विरामावस्थाको वा समाहितिको असाधारण अवसर प्राप्त गर्दछ। यदि त्रास र करुणा छन्भने अरू जुनसुकै र जस्तोसुकै आवेगको प्रवेश भए पनि दुःखान्तक अनुभूति खल्बलिँदैन अनि मनको सन्तुलित विरामावस्था प्राप्त भइरहन्छ, तर त्रास–करुणाको जोडीचाहिं खलबलिनु हुँदैन। यदि यस जोडीमा परिवर्तन गरिदियोभने सङ्गत रहिरहन सक्ला तर त्यो अनुभूति तुरुन्तै निकै सङ्कीर्णतर, ज्यादै सीमित र बहिष्कारात्मक हुन जान्छ, अन्य अनुभूति जस्तै निकै आंशिक, नियन्त्रित र विशिष्ट बन्न जान्छ त्यो अनुभूति। त्यसैले रिचर्ड्स् भन्छन्—सम्भवतः आजसम्मका जानकारीमा दुःखान्तक अनुभूति सबभन्दा सामान्य, सर्व-स्वीकारकारी र सर्व-समायोजनशील अनुभूति हो। दुःखान्तकले कुनै कुरालाई पनि आफ्नो सङ्गठनभित्र ग्रहण गर्न सक्छ, त्यसलाई रूपान्तरित गर्दै आफूमा स्थान दिन सक्छ। दुःखान्तक अभेद्य छ, पूर्ण विकसित दुःखान्तकमा कुनै पनि आवेगको प्रवेशले केही बाधा पर्दैन र जीवनका सम्पूर्ण आवेग यसभित्र अटाउन सक्छन्। तर सबै दुःखान्त नाटकहरू यस्तो सामर्थ्य राख्तैनन् र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तथाकथित दु:खान्तक (अधिकांश ग्रीक दु:खान्तक, र शेक्सपियरका सर्वोत्तम नाटक बाहेक सबैजसो एलिजाबेथकालीन दु:खान्त नाटक) चाहिँ भेद्य र अभिवृत्तिपरायण देखिन्छन् । यस तथाकथित दु:खान्तकलाई प्यारोडी (विडम्बनात्मक) ले सजिलै हुत्त्याइदिन्छ, व्यङ्ग्यात्मक अतिरिक्तताले पक्षपात गराइदिन्छ र काँचो ठट्टाले पनि विशृङ्खल र भद्दा पारिदिन्छ । अर्थात् तथाकथित दु:खान्तक विडम्बनात्मक, व्यङ्ग्यात्मक वा हास्यात्मक तत्त्वको प्रवेशले खज्मजिने गरी दुर्बल हुन्छ र यसमा अन्य आवेगहरूको प्रवेश–सम्भावना हुँदैन । आवेगको बहिष्कारभन्दा अन्तर्निर्देशनको क्षमता नै दु:खान्तकको पूर्ण विकसितताको लक्षण हो । तथाकथित दु:खान्तकमा यही अन्तर्निर्देशको क्षमता हुँदैन तर खास दु:खान्तकमा चाहिँ जुन सन्तुलित विरामावस्था छ त्यो यस अन्तनिर्देशनका क्षमताले गर्दा स्थायी हुन सक्छ । यो सन्तुलन उद्दीपक वस्तुको संरचनामा नभई हाम्रो मानसिक अनुक्रियामा निहित हुन्छ । त्यसैले दु:खान्तकको यो अन्तर्निर्देशनात्मक वैशिष्टच रिचर्डस्का दृष्टिमा कलाका अत्यन्त मूल्यवान् सबैजसो अनुभूतिहरूको विशेषता हो र यस्तो अनुभूति कुनै सोनाटा (संगीतांश) वा सूक्ति–कविता जस्ता लघु–कृतिले वा अन्य कुनै वस्तुले पनि प्रदान गर्न सक्छन् । यो सन्तुलनात्मक अनुभूति धेरैजसो व्यक्तिका जीवनमा स्वत: सम्भव हुँदैन र त्यसका निम्ति कलाकृतिको उद्दीपन आवश्यक हुन्छ । तर मानसिक स्वास्थ्य, उच्चस्तरको जागरुकता र निकट अतीतमा यस्तो अनुभूतिको आवृत्ति हुनु नै सन्तुलनात्मक अनुभूतिका निम्तिको पूर्ण शर्त हो र यस्तो स्थितिमा मान्छेले सन्तुलनावस्था स्वत: प्राप्त गर्नचाहिँ सक्छ, तर बिरलै मात्र प्राप्त गर्न सक्छ । कलाकृतिले उद्दीपन वस्तुका रूपमा यही सन्तुलित विरामावस्थाको अनुक्रियालाई सङ्क्रमित पार्न सक्छ ।

आवेगहरूमा विभिन्नता हुँदा-हुँदै पनि कलाकृतिमा निहित उच्च, सुन्दर र पूर्ण मनोव्यवस्थाहरूमा केही सामान्य समानता पनि भेटिने भएकाले 'सौन्दर्यावस्था' र 'सौन्दर्यात्मक आवेग' का साथै स्वतन्त्र सौन्दर्य-सत्ताको भ्रान्त परिकल्पना हुर्किएको उल्लेख रिचर्डस् गर्छन् । तर सौन्दर्य–सत्तालाई वा सौन्दर्यावेगलाई दिइएका निर्वैयक्तिकता, निर्लिप्तता र निरुद्देश्यता (निरभिरुचि) आदि गुणहरूलाई रिचर्डस्ले एकै खालका नभई दुई वर्गका देखाएका छन् । पहिलो वर्गमा उपर्युक्त तीनौटै गुणहरू पर्दछन् र यी रिचर्डस्का दृष्टिमा संप्रेषणका अवस्था मात्र हुन् र मूल्यवान्-अमूल्यवान्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दुबै प्रकारका अनुभूतिमा रहने भएकाले सौन्दर्य वा मूल्यका मूल तत्त्व होइनन् । अवश्यै उच्चतर मूल्यपूर्ण संप्रेषणमा प्रतिरोधहरू हटाउन यी तत्त्वहरू सहायक हुन्छन् । 'सौन्दर्य' का बिशेष गुणका रूपमा स्वीकारिएका अन्य तत्त्वहरू उपर्युक्त वर्गीकरण अन्तर्गत दोस्रो वर्गमा पर्दछन् । यस प्रसङ्गलाई स्पष्ट पार्न आवेग-समायोजनाका दुई प्रणालीको चर्चालाई उनी पृष्ठभूमि बनाउँछन् । बहिष्कार र अन्तर्निवेशन वा संश्लेषण र परित्यागद्वारा कलाकृतिको आवेग-समायोजन हुन सक्छ । तैपनि अनुक्रियाको (क) संकीर्णताद्वारा र (ख) विस्तारद्वारा स्थायित्व र क्रमलाई विजित गर्ने यी दुबै प्रणालीको तुलना गरिहेर्नु बेस हुनेछ । धेरैजसो कला र काव्यका कृति अपेक्षाकृत विशिष्ट र सीमित अनुभूतिको पूर्ण क्रमबद्ध विकासमै केन्द्रित छन् र शोक, हर्ष अनि अभिमान जस्ता निश्चित संवेग, अथवा आशा, घृणा र प्रशंसा जस्ता निश्चित अभिवृत्ति अथवा उदासता, आशावादिता र चाहना जस्ता निश्चित मनोदशालाई अँगाल्छन् । यस्ता कलाकृतिको पनि आफ्नै मूल्य छ र मानवीय जीवनमा आफ्नै स्थान छ । यी कृतिहरू स्पष्टतः सीमित र बहिष्कारपरक भए पनि यिनीहरूको आफ्नै केन्द्रित प्रभाव अवश्य छ । तर रिचर्ड्स् के ठान्छन्भने बहिष्कारपरक अथवा अन्य आवेगको परित्यागद्वारा निश्चित आवेगकै मात्र उन्नयन गर्ने कला वा काव्य सर्वोत्तम होइनन् ।

बहिष्कारपरक पहिलो कविता समानान्तर मात्र र एकै दिशा अँगाल्ने आवेग-प्रकारबाट निर्मित हुन्छन् । तर दोस्रो वर्गका अन्तर्निवेशी कविताको अत्यन्त स्पष्ट विशेषता रिचर्ड्स्का दृष्टिमा विभिन्न आवेगको असाधारण बहुमुखीता वा अझ विरुद्धता (हेटेरोजिनियसनेस) हो । सामान्य, अकाव्यात्मक र अकलपनात्मक अनुभूतिमा एक वा अर्को आवेग-प्रकारको दमनद्वारा एउटै आवेग-प्रकारको स्वतन्त्र विकास गर्न खोजिन्छ र बहिष्कारात्मक कविता यही दमन हो; अन्तर्निवेशी कविताचाहिँ अदमित कीडारत विभिन्न आवेग-प्रकारको सन्तुलन र समाहिति हो । पहिलो कोटिका कविताले व्यंग्य वा विरुद्धताको प्रवेश सहनै सक्तैनन् भने दोस्रो कोटिका कविता त्यसको सामना गरेर पनि अविभेद्य रहन्छन् ।

रिचर्ड्स् के स्पष्ट गर्न चाहन्छन् भने सन्तुलन वा समाहिति भन्नु सङ्घर्ष वा द्वन्द्वावस्था होइन । सन्तुलन या समाहितिमा एउटै मनोदशा हुन्छ, सङ्घर्ष या द्वन्द्वमा चाहिँ दुई मनोदशा हुन्छन् । साथै परस्पर-विरुद्ध आवेग-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हरूको सन्तुलन नै सबभन्दा बढी मूल्यवान् सौन्दर्यात्मक अनुक्रियात्मक धरातल हो र यसको सर्वाधिक मूल्यवत्ताको हेतु यसमा निश्चित संवेग–प्रणाली नभई हाम्रो व्यक्तित्वका अधिकाधिक अङ्गहरूको सक्रियता हुनु हो। हामी कुनै एक मानसिक दिशातिर संलग्न नरही सन्तुलितावस्थामा रहँदा मनका अधिकाधिक पक्षहरू हाम्रा सामु स्पष्ट हुन्छन् अथवा वस्तुका अधिकाधिक पक्षले हामीलाई प्रभावित पार्छन्। निरभिरुचिको तात्पर्य भन्नु कुनै एक साँगुरो संवेग–मार्गद्वारा आफ्ना अनुक्रिया व्यक्त गर्ने प्रणाली नअँगाली एकै चोटि संलग्नतापूर्वक अनेक मार्गमा आफ्नो अनुक्रियालाई अभिव्यक्त पार्नु हो। निरभिरुचि नभएको मन:स्थितिले वस्तुलाई एउटै दृष्टिकोणले हेर्छ वा वस्तुहरूको एउटै पक्ष देख्छ। निरभिरुचिका मन:स्थितिमा हाम्रो व्यक्तित्वका अधिकाधिक अङ्ग व्यस्त तथा सक्रिय हुन्छन् र अन्य वस्तुहरूका वैयक्तिकता र स्वतन्त्रता समाप्त हुन्छन्। यस्तो मानसिक अवस्थामा हामी वस्तुको सर्वाङ्गदर्शन वा तद्गत रूपमा दर्शन गर्न सक्षम हुन्छौं। कुनै एक अभिरुचिको कोणबाट नभई एउटै खास अभिरुचिविना वस्तुलाई हेर्न सक्नु नै निरभिरुचि हो, अभिरुचिको अत्यन्ताभाव निरभिरुचि होइन। खास एक अभिरुचिको अभावको मात्राअनुसार हाम्रो अभिवृत्ति तटस्थ वा नि:संग (डिटयाज्ड) हुन्छ। विचित्रता लागे पनि रिचर्डस् स्वीकार्छन्— निर्वैयक्तिकताको अर्थ हो 'व्यक्तित्व ज्यादै पूर्ण रूपले संलग्न छ।' यसरी नै सौन्दर्य वा सौन्दर्यानुभूतिको दोस्रो वर्गका विशेषता मानिएका तत्त्वहरू पनि अन्तर्निवेशी काव्य वा अनुभूति-मूल्यको विशिष्ट-क्षेत्रको व्याख्या गर्न पुग्ने भएकाले सौन्दर्यका सामान्य तत्त्व ठहर्दैनन्। अतएव निरभिरुचि, नि संगता र निर्वैयक्तिकता सौन्दर्यानुभूतिको समायोजनाको विविधताका परिणाम देखापर्छन्। त्यसैले रिचर्डस् अनेक प्रकारका आवेग प्रविष्ट हुने सक्ने 'परस्पर–विरुद्धको सन्तुलन' लाई नै सौन्दर्यानुभूति मान्दछन्; बेग्लै सत्ता, अतिरिक्त संवेग र छुट्टै मन:स्थितिको भ्रान्त कल्पनाको चाहिं उनी खण्डन गर्छन्। उनी सन्तुलन असङ्कल्प र अनिर्णयको अवस्थाभन्दा भिन्न हो भन्न चाहन्छन्। असङ्कल्पावस्था भनेको आन्दोलित आवेगहरूको अस्तव्यस्त र संभ्रममय स्थिति हो र विरुद्धका बीचको मध्य–स्थिति हो। तर उच्चतम काव्य–कवितामा पूरै प्रतिरोधको यस अवस्थाको कुरै छाडौं, सन्तुलन–समायोजनबाट जन्मने काव्यानुभूतिका तुलनामा अन्य सम्पूर्ण अनुभूति पराजित र विडम्बना जस्ता मात्र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखिन्छन् । सन्तुलित अनुभूतिका क्षणहरूमा हामीमा उत्पन्न हुने चेतना पूर्ण अस्तित्वको बोध गर्दै सर्वातिशायी वा रहस्यवादी ढङ्गले जागृत हुन थाल्छ । हामी विमूढताबाट मुक्त हुँदै वस्तुको वास्तविक स्वरूप देख्न थाल्छौं र संसारको बोझ हटेको अनि हलुङ्गो भएको ठान्दछौं । वर्डस्वर्थले 'टिण्टर्न एबी' कवितामा बताए जस्तो रहस्यवादी अभिव्यक्ति सन्तुलन वा समाहिति क्षणमा धेरै व्यक्तिहरू व्यक्त गर्छन् । तर रिचर्डस् उपर्युक्त रहस्यवादिताको अंशलाई रागपरक भाषा ठान्छन् र उनको वैज्ञानिक भाषाले पनि मनोवैज्ञानिक शब्दावलीद्वारा सन्तुलन–स्थितिको महिमा स्वीकार्दछ भन्दछन् । उनका विचारमा सन्तुलित विरामावस्थामा हाम्रै मानसिक असमायोजन वा निम्नतर समायोजनबाट मुक्तिमा साथै उच्चतर मनोव्यवस्था हामीलाई प्राप्त हुन्छ । यस्तै स्थितिमा रागपरक भाषाले सर्वातिशायी चरमाह्लाद अनुभव गर्छ तापनि मनोवैज्ञानिक भाषामा हामी सिंगो व्यक्तित्व, सम्पूर्ण जीवन वा दश–दशमांश आवेग–सन्तुलन प्राप्त गर्छौं । यसरी कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तलाई विरेचन, दुःखान्तक, अन्तर्निर्वेशी कविता र सन्तुलित विरामावस्था र सर्वातिशायी चरमाह्लादसम्म डुव्लाउँदै रिचर्डस्ले मनोवैज्ञानिक सन्दर्भमा सार्थक तथा सशक्त देखाइदिएका छन् ।

५. निचोड

रिचर्डस्का कल्पना-सिद्धान्तका विवेचनाका निचोडमा निम्नलिखत मूल बुँदा प्रस्तुत हुन खोज्छन्:–

(१) मूल्यवादी रिचर्डस् त्यसै मूल्य सिद्धान्तका व्याख्याका क्रममा कल्पनाका प्रसङ्गसम्म आइपुगेका छन् र उनी कल्पना-सिद्धान्त अन्तर्गत कलरिजले दिएको अर्थलाई स्वीकार्दै त्यस अर्थलाई रहस्यवादी दर्शनका आवरणबाट मुक्त गरी मनोवैज्ञानिक दृष्टिले स्पष्ट्याउँछन् अनि कल्पनालाई मूल्य सिद्धान्तसंग जोड्दछन् ।

(२) बढीभन्दा बढी महत्त्वपूर्ण बढीभन्दा बढी एषणा वा आवेगको सन्तुष्टि नै रिचर्डस्को मूल्यसूत्र हो भने यस्तो सन्तुष्टिका निम्ति उनी महात्मा र दुराचारीका भन्दा कलाकारको मानसिकतालाई उत्तम ठह्र्याउँछन्; किनभने कल्पना–शक्तिले गर्दा कलाकार आफ्ना एषणा वा आवेग (अनुभूति) हरूको दमन र परित्याग नगरी साराका सारा एषणा वा आवेगलाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सन्तुष्ट तुल्याउन सक्षम हुन्छ। दमन वा परित्याग विना दश/दशमांश अर्थात् संपूर्ण अनुभूतिको सन्तुष्टिको स्थिति उसलाई त्यस कल्पना शक्तिले गर्दा प्राप्त हुन्छ जसलाइ कलरिजले 'विरूद्ध वा विसंवादीहरूका बीच संस्लेषण-कारी मानसिक (मनको) विशिष्ट शक्ति ठानेका छन्। यसरी मूल्य सिद्धान्तद्वारा प्रस्तुत 'मूल्य' भन्नु त्यो मनः स्थिति हुन जान्छ जहाँ विपरीत विरूद्ध वा विसंवादी आवेग वा एषणाहरूको संस्लेषण (दमन र परित्याग नगरी संस्लेषण) हुन सक्नाको फलस्वरूप मनको सन्तुलित विरामावस्था वा सम्नहितिको स्थिति प्राप्त हुन्छ। यो सन्तुलित विरामावस्था वा सम्नहि-तिको स्थिति त्यो हो जसमा विपरीततम आवेगहरू पनि मनको संस्लेषण कारी विशिष्ट शक्ति कल्पनाको फलस्वरूप संस्लिष्ट वा सन्तुलित हुन्छन् र मन विशद वा सम्मोहित (लगभग समाधिमय) हुन जान्छ।

(३) मूल्य सिद्धान्तका व्याख्याका निम्ति कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तलाई समेत अँगाल्ने क्रममा रिचर्डस् अरिस्टोटलको विरेचन सिद्धा-न्तको समेत पुनः व्याख्या गर्न पुग्दछन्। यो विरेचन सिद्धान्त दुःखान्तक वा दुखान्त नाटक सँग सम्वन्धित छ; त्रास र करूणाका माध्यमबाट पूरै मनः स्थितिको विरेचन हुनुलाई नै अरिस्टोटलले दुःखान्त नाटकको प्राप्ति ठह्-या-एको पाइन्छ। यस विरेचन–प्रक्रियालाई मूल्य-सिद्धान्त तथा कल्पना-सिद्धान्तसंग पुनः व्याख्या दिने प्रयत्न रिचर्डसस्ले गरेका छन्। रिचर्डस्का दृष्टिमा त्रास र करूणा अत्यन्त विपरीत मनोभाव हुन्, त्रास ज्यादै विकर्षण र करूणा ज्यादै आकर्षक भाव हुन, यी दुई क्रमशः अत्यन्त कटु र कोमल भाव ठहर्छन्। त्यसैले विकर्षकतम र कटुतम त्रास तथा आकर्षकतम र कोमलतम करूणा जस्ता विपरीततम भावहरूका उद्रेकद्वारा मनको विरेचन दुःखान्त नाटकको विशिष्ट प्राप्ति हो र वस्तुतः सवभन्दा मूल्यवान् मनः–स्थिति पनि यही दुःखान्तक अनुभूति नै हो भन्ने दृष्टिकोण उनले व्यक्त गरेका छन्। त्रास र करूणाले आफ्ना सवर्गी अन्य सारा मनोभावलाई समेट्ने हुँदा यिनका उद्रेकबाट मनको विरेचन उनी सम्भाव्य देख्तछन्। 'विपरीततम अनुभूतिहरूको संश्लेषण' गर्ने कल्पना-शक्तिको सबभन्दासशक्त प्रयोग क्षेत्र त्रास र करूणा अँगाल्ने दुःखान्त नाटक ठहर्छ र त्रास तथा करूणा जस्ता विपरीततम आवेगको प्रयोग हुनाले दमन र परित्याग न्यूनतम हुने हुँदा सबै प्रकारका आवेगको समावेश वा अन्तर्निवेश गर्न सक्ने दुःखान्तक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुभूति सबभन्दा बढी मूल्यवान् अनुभूति हो भन्ने धारणा रिचर्ड्स् अँगाल्दछन् । यसरी विरेचनको तात्पर्य विपरीतमा त्रास र करुणाका माध्यमबाट सारा आवेग समेटी तिनको संश्लेषणद्वारा अत्यधिक मूल्यवान मनःस्थिति या विरेचित मनःस्थिति वा सन्तुलित विरामावस्था अर्थात् समाहितिक समकक्ष छ भन्ने रिचर्ड्स्को पुनर्व्याख्या छ ।

(४) यसै सन्दर्भमा रिचर्ड्स् साहित्यिक कृतिहरूको दुई वर्ग देखाउँछन्— (क) अन्तर्निवेशी (सर्वसमावेशकारी) र बहिर्निवेशी (परित्यागकारी) । दुःखान्त नाटक अन्तर्निवेशी हुन्छ; जहाँ त्रास र करुणा छन् त्यहाँ परित्याग अपेक्षित हुँदैन र अधिकाधिक (प्रतिकूलभन्दा प्रतिकूल) आवेगको समेत अन्तर्निवेश वा समावेश हुन्छ । एकै भावमा विशेष केन्द्रित (अथवा हाम्रा सन्दर्भमा रसविशेषमा केन्द्रित) रचना चाहिँ बहिर्निवेशी हुन् र त्यहाँ प्रतिकूल भावहरूको समावेश नभई परित्याग अपेक्षित हुन्छ । कल्पना शक्ति आफ्ना उचाइका स्थितिमा विपरीत तत्त्वहरूका बीच पनि संश्लेषण स्थापित गर्न समर्थ हुने हुँदा त्यसको उच्चतम प्रयोग दुःखान्तक नाटकमा देखापर्छ भने यही संश्लेषण-सामर्थ्यले गर्दा मूल्यका दृष्टिले पनि उत्तम मनःस्थिति पनि यसै अन्तर्निवेशी दुःखान्त नाटकमा प्रकट हुन जान्छ ।

(५) यसरी रिचर्ड्स्का पुनर्व्याख्याद्वारा उनको मूल्य–सिद्धान्त अरिस्टोटलको विरेचन सिद्धान्तसँग जोडिन पुग्छ भने त्यो संयोजक प्रसङ्ग चाहिँ कलरिजको कल्पना–सिद्धान्तलाई रिचर्ड्स्ले दिएको नयाँ व्याख्या हो । जे होस्; कल्पना–सिद्धान्तमा पाश्चात्य समालोचनाका तीन महान् आचार्यहरूका सिद्धान्त जोडिन पुग्छन् । मूल्यवादी रिचर्ड्स्, कल्पनावादी कलरिज र विरेचनवादी अरिस्टोटल एकै सैद्धान्तिक बिन्दुमा प्रकट हुनु रमाइलो प्रसङ्ग हो; अरिस्टोटल र कलरिजका सिद्धान्तसँग आफ्नो मूल्यसिद्धान्तलाई जोड्ने यो प्रयास रमाइलो अनुभव हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ५ : परिच्छेद २

(ङ) कलाःक्रीडा र सभ्यताका सन्दर्भमा

मानव–सभ्यताका विकासमा कलाको योगदान महत्त्वपूर्ण छ भनेर सबै मान्छन् । तैपनि मान्छेका जीवनमा कला कुन रूपमा महत्त्वपूर्ण रहँदै आएको छ र सभ्यताका क्रममा कलाको के भूमिका रहन्छ भन्ने कुरा विवादास्पद रहेको छ । कला वा साहित्यलाई जीवनको शिक्षणात्मक–औपदेशिक वा मार्गदर्शनात्मक प्रक्रियाका रूपमा महत्त्वपूर्ण ठान्ने परम्परा निकै बलियो छ, तर कलालाई मान्छेको मनोरञ्जन, रमणीयता र क्रीडा–प्रवृत्तिको हलुको साधन मान्ने परम्परा पनि उत्तिकै दह्रो छ ।

कला उच्चतर अनुभूतिको संरक्षण र केन्द्रण गर्ने त्यस्तो अवसर हो जुन सामान्य जीवनमा प्राप्त हुँदैन र कलाले प्राप्त गरेको संमायोजित–सङ्गठित आवेग–प्रणाली उद्दीपन वस्तुका रूपमा पाठक–दर्शक वा स्रोतालाई प्रभावित पार्न पनि सक्षम छ । त्यसैले उच्चतर अभिवृत्तिको निर्माण नै कलाको मूलभूत महत्त्व हो । शिक्षण–सन्देश, मनोरञ्जन–क्रीडा वा प्रत्यक्ष व्यावहारिक प्रभावभन्दा सूक्ष्म, अप्रत्यक्ष र अधिक प्रभावशाली यही महत्त्व नै रिचर्डस्का दृष्टिमा कलाको शीर्षस्थ प्राप्ति ठहर्छ ।

कलाकृति वा साहित्यले मान्छेको जीवनलाई तत्काल प्रभावित पार्छ र प्रत्यक्ष रूपमै प्रभावित तुल्याउँछ भन्नेहरू पनि देखापरेका नै छन् । कला-सम्बन्धी क्रीडा–सिद्धान्तको अभिप्राय यही हो । ग्रूस र हर्बर्ट स्पेन्सरद्वारा संस्थापित यो क्रीडावाद कलालाई क्रीडाकै एक रूप स्वीकार्छ । जस्तो क्रीडा वा खेलकूद हाम्रो अतिरिक्त उर्जा वा शक्ति खर्च गर्ने अहानिकारक साधन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हो, त्यसरी नै कला पनि शक्ति व्ययको अदोष तरीका हो भन्ने धारणा क्रीडावादले अँगालेको छ ।

हैवलक एलिसको मत के छभने क्रीडाले त्यस्ता कतिपय क्रिया-हरूका निम्ति अवसर प्रदान गर्छ जुन क्रिया सभ्य मान्छेका निम्ति अपेक्षित र असम्भव भए पनि तिनीहरूको पूरै त्याग गरेमा जीवन अस्तव्यस्त भइदिन्छ । उनी क्रीडा जस्तै स्थानापन्न अनुभूतिहरूद्वारा कलाले शारीरिक–मानसिक निकासं प्रदान गर्छ भन्दै मादक विलासितामय रङ्गोत्सव छोडि-सक्केको मान्छेलाई कला त्यसैको स्थानापन्न रूपमा प्राप्त भएको ठान्दछन् । तर रिचर्डस् कला मनोरञ्जन वा मनोविश्रान्तिको साधन हो भन्ने सिद्धान्तकै कोटिमा क्रीडा–सिद्धान्तलाई पनि राख्तै यसको खण्डन गर्छन् । कलालाई अपूर्ण र दमित मनोवासनाको स्थानापन्न अभिव्यक्ति ठान्ने फ्रायडको धारणाबाट प्रभावित यो क्रीडा-सिद्धान्त अन्त्यत: रिचर्डस्का दृष्टिमा खतर्नाक देखापर्छ । केही मात्रामा क्रीडा–सिद्धान्तले कलाको वास्तविक भूमिकाको संकेत गर्न खोजेजस्तो देखिए पनि कला क्रीडाको स्थानापन्न वा कुनै वास्तविकताको अनुकृति रूप मात्र हो भन्ने धारणा बोक्ने यस सिद्धान्तलाई सावधानीका साथ नहेरेका खण्डमा यसले कलालाई कुनै मूल वस्तुको विकल्प (वा सट्टा) मा भूमिकामा पुऱ्याइदिन्छ भन्ने कुरा रिचर्डस्ले आभासित गरेका छन् ! क्रीडा–सिद्धान्तले आफ्नो नामले र स्थापनाले पनि कला तरुण–तरुणीको विषय हो र प्रौढ–परिपक्व व्यक्तित्वको विषय होइन भन्ने सङ्केत दिन्छ र यो कुरा रिचर्डस्का निम्ति स्वीकार्य छैन । साथै क्रीडा–सिद्धान्तले कलाको मूल्यलाई निकै हदसम्म आकीर्ण पारिदिन्छ भन्ने आक्षेप पनि उनले लगाएका छन् ।

रिचर्डस्का मान्यतामा कला अतिरिक्त शक्तिको निर्दोष व्यय–साधनका रूपमा तारुण्य–सम्बद्ध कुरा मात्र होइन भन्ने तथ्य स्पष्टत: देखापर्छ । उनका दृष्टिमा कलाका अनुभूति अन्यत्र कहीं प्राप्त हुँदैनन् र यो अनुभूति कुनै वस्तुको स्थानापन्न पनि होइन । रिचर्डस् के ठान्दछन् भने कलागत अनुभूतिको मूल्य र महत्ता विज्ञानका चरम विकासबाट पनि समाप्त हुँदैन । यस धारणालाई विस्तारपूर्वक रिचर्डस्ले प्रकट गरेका छन् । कला-हरूले हाम्रा अनुक्रियाको स्तर उठाउने र गिराउने अपूर्व सामर्थ्य प्राप्त गरेका छन् । त्यसैले कलाको कुनै स्थानापन्नता वा विकल्प पनि सम्भव छैन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र कुनै तात्कालिक समस्याका सन्दर्भमा मात्र कलात्मक अनुभूतिलाई पछ्या- उनु सम्भव छैन । कुनै उच्चतर मनोव्यवस्था अन्तर्गत अनुक्रियाको स्तर उठाउनुचाहिँ हाम्रो तात्कालिकभन्दा पनि तात्कालिक अपेक्षा बन्छ । त्यसैले कलाद्वारा प्राप्त हुने उच्चतर आवेग–समायोजन जीवनभरका निम्ति अपरिहार्य छ र कुनै कलागत आस्वादको क्षण–विशेषसँग मात्र कला सम्बन्धित छैन बरु कला आवेग–समायोजनका दृष्टिले जीवनमा स्थायी र व्यापक प्रभाव तथा महत्त्व राख्तछ । यदि मानवीय मनोव्यवस्था सन्तुलित-समायोजित भयो भने त्यो व्यक्तित्व जीवनका प्रत्येक क्षेत्रका निम्ति समुपयोगी बन्दछ । कलाले हाम्रो व्यक्तित्वलाई यस्तै आवेग–समायोजनपूर्ण मनोव्यवस्थाद्वारा परिष्कृत–परिमार्जित पार्ने भएकाले कला कलागत आस्वाद र परितोष मात्र नभई जीवनकै समायोजन बन्न गएको छ । अतएव रिचर्डसका विचारमा कलाकृतिको अध्ययनले जीवनमा हाम्रो नियन्त्रण बढाउँछ र जीवनका सम्बन्धमा हाम्रो अन्तर्दृष्टि तिखार्छ अनि जीवन–सम्भावनाका बारेमा हाम्रो विवेक बढाउँछ ।

रिचर्डस् असल र खराब कलाकृतिका भिन्न–भिन्न प्रभावसँग सचेत छन् । जसरी असल–उत्तम कलाकृतिले मानवीय अनुक्रियाको उत्थान गराउँदै जीवनको व्यापक अभिवृत्ति जगाउँछ, त्यसरी नै खराब निकृष्ट कलाकृतिले पनि अनुक्रियाको अधःपतन गराउँदै जीवनका आवेगको सन्तुलनसमायोजन-लाई झन् क्षत–विक्षत पारिदिन्छ भन्ने यो तथ्य उनी पनि स्वीकार गर्छन् । कलाकृतिले मानवीय मनोव्यवस्थामा पार्ने यो उत्कृष्टतम र निकृष्टतम प्रभाव क्षणिक, एकदेशीय र सीमित नभई सुदीर्घ, जीवनव्यापी र मानवीय क्रिया–प्रतिक्रियाका भित्र भित्रसम्म प्रभावकारी हुन्छ अनि अनुभूतिको सफल–विफल समायोजनका दृष्टिले अत्यन्त व्याप्त बन्दछ भन्ने कुरा रिचर्डस् राम्ररी बुझ्छन् र बुझाउन चाहन्छन् ।

त्यसो भए कलाको महत्त्वले किन घोषित–अघोषित अवमूल्यनको सामना गर्नुपरेको छ त ? रिचर्डस्का दृष्टिमा यसको कारण हो मनको कार्य–प्रणालीको सम्बन्धमा वर्तमान हाम्रो स्वल्प ज्ञान । वैज्ञानिक प्रवृत्तिका प्रभावमा र धावामा परेर मनका प्रवृत्तिको उपयुक्त सम्मान गर्न नसक्नु नै नयाँ युगका सङ्कटहरूको मूलभूत केन्द्रविन्दु हो भनी रिचर्डस् औंल्याउंछन् । वास्तविक जीवनमा आवेग–पद्धतिको जटिलता बुझेर सक्रिय हुनु कठिन छ,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिस्थितिको अस्पष्टता–अनिश्चय अनि सम्भावित बाधा–आकस्मिकताका माझ क्रियाशील हुँदै हामी होम्मिनुपर्छ अनि मोटामोटी तयारीका साथ समाधानका बाटोमा कुद्नुपर्छ । यहाँ मनोव्यवस्था, परिस्थिति र क्रियाका बीच सामञ्जस्य दुष्कर–दुर्लभ रहन्छ । तर कलामा काल्पनिक अनुभूतिका क्रममा यी विघ्नबाधा कम हुन्छन् अनि मानसिक अनुभूतिका घटना, शक्ति, द्वन्द्व, समाधान र आवेगको व्यापक समायोजनाका निम्ति हामीलाई अवसर पर्याप्त प्राप्त हुन्छ जसको फलस्वरूप वास्तविक जीवनका तुलनामा काल्पनिक अनुभूतिमा आवेग–प्रणाली वा मनोव्यवस्थाको उच्चतर विकास वा व्यापक समायोजनको बढीभन्दा बढी सम्भावना रहन्छ । त्यसैले कलाबाट प्राप्त उद्दीपनले हाम्रा अनुक्रियालाई बढीभन्दा बढी सङ्गठित–समायोजित बन्नमा ठूलो सहायता दिन्छ, यसको फलस्वरूप हाम्रो जीवन परिस्कृत पनि बन्न सक्छ र जीवनका क्रियामा पनि परिस्कृत मनोव्यवस्थाबाट ठूलो योगदान प्राप्त हुन्छ । त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा हामी जति व्यावहारिक भए पनि कलाकृतिको महत्त्व सकिन्न, कलाकृति तत्काल–प्रत्यक्ष नभए पनि एक आस्वाद वा परितोष मात्र नभई जीवनकै निर्माणमा सहायक हुन जान्छ । त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा कलागत अनुभूति सर्वाधिक निर्माणात्मक देखापर्छ । व्यावहारिक मनःस्थितिका निम्ति काल्पनिक मनको योगदान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ, कलागत सन्तुलित–समायोजित मनोव्यवस्थाले व्यावहारिक मनको उच्चतर समायोजन र परिमार्जन गरेर हामीलाई ठूलो सहयोग गर्न सक्छ । जीवनको उच्चतर सङ्गठनको अभिव्यक्तिस्वरूप कलात्मक वस्तुको उद्दीपनले आफ्ना माध्यमबाट जगाइएका अनुक्रियाद्वारा असङ्गठित–अस्तव्यस्त व्यावहारिक मनलाई सङ्गठित समायोजित पार्न पर्याप्त भूमिका खेल्न सक्छ भन्ने रिचर्डस् अनुभव गर्छन् ।

त्यसैले रिचर्डस्का दृष्टिमा कला शिक्षण, मनोरञ्जन वा केवल क्रीडा नभई मानव सभ्यताकै अपरिहार्य तथा अत्यन्त उपयोगी त्यो साधन देखापर्छ जसले मानसिक रूपमा उत्तर सङ्गठन वा समायोजन भएको सभ्य जीवनतर्फ हामीलाई लैजान सक्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(क) परिष्कारवाद अर्थात् क्लासिकल धारा

१. शब्दार्थ र तात्पर्यसंबन्धी छलफल

पाश्चात्य समालोचनाका जीवनमा 'क्लासिकल' शब्द निकै प्रचलित थियो र अझै पनि छ । 'क्लासिक्स' शब्दबाटै क्लासिक, क्लासिकल, क्लासिसिज्म र क्लासिसिष्ट शब्दले प्रचलन पाएका छन् । क्लासिक्सको अर्थ कुनै विशेष समयको, कुनै विशेष गुण भएको वा कुनै विशेष स्तर भएको साहित्य–राशि हुन गएको अनुभव हुन्छ । भनूँ, प्राचीन भाषा वा समयको साहित्यिक रचनाको तात्पर्यमा 'क्लासिक्स' प्रतिष्ठित छभने कुनै पनि भाषा र समयको स्तरपूर्ण कुनै रचनालाई पनि 'क्लासिक्स' मानिन्छ र कुनै खास साहित्यिक धर्म, गुण वा प्रवृत्ति भएको रचना–समूहलाई पनि 'क्लासिक्स' स्वीकारिन्छ । 'क्लासिक' यिनै तात्पर्यको सामान्य विशेषण हो र 'क्लासिकल' चाहिं मूलतः कुनै साहित्यिक धर्म विशेषसँग सम्बद्ध विशिष्ट विशेषण हो । 'क्लासिसिज्म' चाहिं क्लासिकल वाद वा मान्यताका अर्थमा प्रचलित छभने क्लासिसिष्ट त्यो वाद वा मान्यता मान्ने (क्लासिकलवादी) भन्ने अर्थको विशेषण हो ।

भारतीय विद्वान्हरू अभिजात–साहित्यका रूपमा 'क्लासिक्स' को अनुवाद गर्न चाहन्छन् । यस सन्दर्भमा 'क्लासिक' को अर्थ अभिजात र 'क्लासिकल' को अर्थ आभिजात्यपरक अनि 'क्लासिसिज्म' र 'क्लासिसिष्ट' को अर्थ 'आभिजात्यवाद' र 'आभिजात्यवादी' हुन गएको अनुभव हुन्छ । अझ केही भारतीय विद्वान्हरू 'क्लासिसिज्म' लाई 'शास्त्रीयतावाद' का रूपमा अर्थ्याएर तदनुरूप अन्य संज्ञा र विशेषण शब्दको पनि प्रयोग गर्दछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर 'क्लासिकल' साहित्य र तिनमा आधारित नियम वा शास्त्रीयताको अनुसरण गर्ने तात्पर्य भएको नव-क्लासिकल धाराको सन्दर्भमा बाहेक 'क्लासिकल' मूल्यका रूपमा 'शास्त्रीयतावाद' को त्यति सार्थकता छैन भन्ने कुरा स्पष्टै छ । वास्तवमा 'अभिजात्यवाद' पाश्चात्य नामकरण-परम्परामा निकै सार्थक छ तापनि हाम्रा सन्दर्भमा चाहिँ अस्पष्ट र अव्याप्त नै अनुभव हुन्छ । जे होस्, 'क्लासिसिज्म' का निम्ति खास नेपाली शब्दको निर्धारण भइसकेको छैन र हिन्दी शब्द-निर्धारण निरापद नरहेकाले क्लासिक्स, क्लासिक, क्लासिकल, क्लासिकवाद र क्लासिकलवादी शब्दहरू-लाई नै हामी कहाँ ज्यादा प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यस स्थितिमा नयाँ उपयुक्त, शब्दको निर्धारण अपेक्षित नै छ र यस दृष्टिले परिष्कारवाद अपेक्षाकृत उपयुक्त हुने अनुभव हुन्छ । 'अभिजात्य' शब्दमा ग्रीक प्रयोगको प्रारंभिक अर्थ झल्किए पनि 'सर्वहारा वर्ग' भन्दा विपरीत तात्पर्यको छलक नै ज्यादा पाइने भई 'क्लासिकल' को खास साहित्यिक गुण, स्वरूप, स्तर वा प्रवृत्तिको आभास नआउने अनि 'शास्त्रीयता' मा प्राचीन साहित्यकै वा तिनमा आधारित नियमकै अनुसरणको शास्त्रीय प्रवृत्ति पाइनाका साथै 'नव क्लासिकल' प्रसङ्गमा बाहेक शुद्ध 'क्लासिकल' प्रसङ्गमा शास्त्रीयताको बोध 'क्लासिकल' शब्दले जनाउने साहित्यिक स्वरूप वा प्रवृत्तिमा ज्यादा नभएकाले यी दुई पर्याय खास अर्थवाहक छैनन् भने 'क्लासिकल' शब्दका प्रयोगका संपूर्ण इतिहासमा परिष्कारको चेतना अक्षुण्ण रहनाका साथै 'परिष्कार' शब्दले क्लासिकल साहित्यका गुण, स्तर वा प्रवृत्तिको संयम, परिमार्जन र स्तरीयताको मूल मर्म हुन सक्ने अनि 'रोमान्टिक' धाराको पर्यायवाची नेपाली शब्दका रूपमा प्रायः स्वीकृत स्वच्छन्दता वादसँगको विपरीत प्रायः क्लासिकल तात्पर्य पनि वहन गर्न सक्ने हुँदा 'परिष्कार' शब्दको प्रयोग अपेक्षाकृत उपयुक्त प्रतीत हुन्छ । यदि यस शब्दलाई अँगाल्ने हो भने 'क्लासिकल' धाराको पर्याय परिष्कारवाद हुन जान्छ र 'क्लासिसिज्म' का निम्ति परिष्कारवाद र 'क्लासिसिस्टका' का लागि परिष्कारवादी शब्द देखा पर्छन् ।

क्लासिकल वा परिष्कारवादी धाराको खास तात्पर्य बुझ्ने दृष्टिले 'क्लासिसस' शब्दको ऐतिहासिक निर्वचनको प्रयत्न गरि हेर्नु पनि लाभदायी प्रतीत हुन्छ । यस सन्दर्भमा सर्वप्रथम हाम्रो दृष्टि ईशापूर्व दोस्रो शतान्दीमा ल्याटिन लेखक औलस जेलियसले 'नोक्टस एटिकाइ' मा गरेको एउटा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उद्धरणमा पर्न जान्छ । औलसको त्यस उद्धरणअनुसार कोर्नेलिअस फ्रोनोले 'स्क्रिप्टर प्रोलेटरियस' का विपरीत अर्थमा 'स्क्रिप्टर क्लासिसस' शब्दको प्रयोग गरेको पाइन्छ 'केही सुखीहरूको लेखक' अर्थात् 'अभिजात वर्गका निम्ति लेख्ने' तात्पर्यमा फ्रोण्टोले 'स्क्रिप्टर क्लासिसस' को प्रयोग गरेको देखिएकाले क्लासिससको प्रथम तात्पर्य अभिजात हुन्छ । प्रोलेटरियस (जन-साधारण वा सर्वहारा) को विपरीत सन्दर्भले पनि यसै तात्पर्यको पुष्टि गर्छ ।

यसरी 'अभिजात' साहित्यका तात्पर्य प्रथम–प्रथम प्रयुक्त 'क्लासि-सस' शब्द विस्तारै–विस्तारै नयाँ–नयाँ सन्दर्भमा प्रचलित, रूढ र प्रयुक्त हुन गयो र कालान्तरमा जुन लेखकका कृति स्कूल वा एकेडेमीमा पठाइन्थे, तिनै आदर्श र उच्च लेखकका अर्थमा यो शब्द व्यवहृत हुन थाल्यो अर्थात् पठनीय–पाठनीय दृष्टिले शाश्वत मूल्य भएका कृति र कृतिकारको तात्पर्य बस्न गयो । अरु मध्यकाल र पुनर्जागरणकालको ल्याटिन भाषामा भने 'स्कूलका क्लास' वा विद्यालयका कक्षामा पठाइने सबै ग्रन्थ र ग्रन्थकारका तात्पर्यमा यो शब्द लाग्न थाल्यो । प्रथमतः विद्यालय–कक्षा वा क्लाससँग पूर्ण सम्बन्ध नरहेको र त्यस स्तर र मूल्यसँग मात्र सम्बन्ध रहेको भए तापनि अन्त्यतः त्यो स्तर वा मूल्यभन्दा कक्षा–पुस्तक हुनु नै 'क्लासिसस' को तात्पर्य जस्तो पनि हुन गयो । जे होस्, आधुनिक यूरोपीय भाषाले यिनै ल्याटिन अर्थ–सन्दर्भहरूमा रूढ 'क्लासिसस' शब्द ग्रहण गरेका हुन् ।

पुनर्जागरण-वेलाका मानववादी लेखकहरूले ग्रीस-रोमका प्राचीन अत्युत्तम कृति (माष्टरपिस्) लाई नै अध्ययनीय कृति ठान्दै यसै तात्पर्यमा यो शब्द लिए । अतएव ग्रीस रोमका पुराना महान् लेखकको रचना–परम्पराको नाम क्लासिक्स हुन गयो । ग्रीक-ल्याटिन भाषा जन–प्रयोगबाट लुप्त भई विद्वान्का भाषा हुँदै थिए र यसको फलस्वरूप पुराना भाषा नै क्लासिक्स हुन गएजस्तै पनि भयो । उदाहरणार्थ, हामी संस्कृत भाषा र साहित्यलाई नै 'क्लासिक्स' भन्न सक्छौं । अरु पुराना भाषा र साहित्यका महान् लेखकका तात्पर्यमा पनि 'क्लासिसस' प्रयुक्त भयो अनि होमर, सोफोक्लिज, होरेस, भर्जिल आदि लेखक क्लासिसस वा क्लासिकल (अंग्रेजीमा) मानिन थाले अनि यिनका कृतिहरूले पनि क्लासिसस वा क्लासिकल विशेषण पाए ।

पुनर्जागरणकालमा पनि जब महत्त्वपूर्ण साहित्यकार देखापरे र महत्त्वपूर्ण रचना लेखिए, यस शब्दले अरु अर्थ-परिवर्तन अनुभव गर्न

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लाग्यो । अब पुरानाका साथै नयाँ लेखक पनि क्लासिकल मानिन गए। यसको परिणामस्वरूप 'उत्तम रचना' का अर्थमा प्राचीन–नवीन–निरपेक्ष रही यस शब्दको प्रयोग गरिन लाग्यो ।

अझ यस सर्वोत्तम स्तरलाई पनि दार्शनिकता दिन खोजियो। यहाँनिर आएर टिप्पणी गर्न सकिन्छ– सौन्दर्यका अमूर्त र सर्वोच्च आदर्श-हरूलाई र अनन्त स्तरलाई प्रस्तुत गर्नु नै क्लासिक्स हो। अतएव महान् लेखक र उनका महान् रचनाहरू सौन्दर्यको कुनै आदर्श र स्तर छुन पुग्छन् भन्ने धारणाले पुष्टयाइँ पाउन लागेको अनुभव हुन्छ। तर के यस आदर्श र स्तरलाई खुट्ट्याउन सकिन्छ ? यी अमूर्त र सर्वोच्च आदर्श र अनन्त स्तरहरूलाई मूर्तता वा परिभाषा र व्याख्या वा निर्धारण दिनु सम्भव छ ? अवश्य सम्भव छैन । तैपनि सौन्दर्यको कुनै अमूर्त–सर्वोच्च आदर्श र अनन्त स्तर छ भन्ने कुरामा आधिभौतिक रूपमा विश्वास राख्नेहरू प्रशस्तै भए। रोमाण्टिक कालको मिर्मिरे–पखसम्म पनि यो धारणा रहिरह्यो । अझ बीसौं शताब्दीमा पनि बबिट जस्ता नवमानववादी विद्वान्हरू यस्तै विचार गर्छन् । बबिटका भनाइमा त्यो सबै क्लासिक्स हो जसले सौन्दर्यको कुनै क्लास वा क्याटगरी (जाति वा श्रेणी) को प्रतिनिधित्व गर्दछ। तर के सौन्दर्य, साहित्यिक आदर्श वा कलात्मक स्तरको कुनै खास जाति वा श्रेणी निर्धारित हुन सक्छ ? यस अमूर्त–अनन्त श्रेणीलाई भए पनि कसरी पहिचान्ने र प्राप्त गर्ने भन्ने प्रश्न उत्तिकै जटिल छ। वस्तुत: 'क्लासिसस' मा अन्तर्निहित 'क्लास शब्द' को व्युत्पत्तिमूलक दोस्रो भूल हो यो । प्रथम भूल कक्षामा पढाइने अर्थमा थियोभने दोस्रो भूल कलागत स्तरको श्रेणी खोज्नुमा देखा पऱ्यो। तैपनि ग्रीक साहित्यमा अनुपात र परिष्कारका आधारमा विवेकग्राह्य रूपमा सौन्दर्यका अमूर्त–सर्वोच्च आदर्श अनि अनन्त स्तरले अभिव्यक्ति पाएको ठान्दै यसैलाई उक्त श्रेणी वा जातिको मूर्त अभिव्यक्ति स्वीकार्ने परम्परा बलियै छ। यिनीहरूका भनाइमा ल्याटिन साहित्यले ग्रीक साहित्यको अनुकरणद्वारा सङ्गति, अनुपात र परिष्कारको स्तर तथा आदर्श प्राप्त गरेको छ भने फ्रान्सेली साहित्यले ग्रीक–ल्याटिनका अनुकरणबाट उपर्युक्त सौन्दर्य–आदर्श र सौन्दर्यस्तर प्राप्त गरेको छ।

परन्तु जर्मन रोमाण्टिकहरू के ठान्दछन् भने ग्रीक साहित्य त आफ्नै सांस्कृतिक अनुभूति वा हेलेनिक चेतनाको परिमाण भएकाले राष्ट्रिय चेतनाको उपज हो, क्लासिकल होइन । उनीहरूका विचारमा कुनै पूर्वाव-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्थित साहित्यिक आदर्श वा नमूना अनि नियमका अनुकरणबाट जन्मिने साहित्य नै क्लासिकल हो र यस अर्थमा ल्याटिन साहित्य तथा पुनर्जागरण र आधुनिक कालका साहित्य नै ग्रीक र ल्याटिन सौन्दर्यादर्श र सौन्दर्यस्तरका अनुकरणबाट क्लासिकल बन्दछन् ।

केही विद्वान्हरू अरू के ठान्दछन्भने 'क्लासिसस' शब्दले ल्याटिन साहित्यका ह्रासकालमा सक्रिय जीवन प्राप्त गरे पनि क्लासिकलवादी धारणा चाहिं पुरानो हो । उनीहरूका विचारमा यदि पुराना ठूला लेखकहरूलाई सम्मान अनुकरण गरी कला-सृजना गर्नु नै क्लासिकल मान्यता होभने अलेक्जेण्ड्रिया-काल नै प्रथम क्लासिकल-वेला हो । किनभने आफ्नै मौलिक सृजनाशक्ति त्यति नभएमा यस वेला ग्रीक लेखकहरूले नै अनुकरण--प्रवृत्तिको प्रथम परिचय दिएका हुन् । ग्रीक साहित्यको ह्रासकालका यी लेखकहरू सम्पन्न पुस्तकालय वा आफ्नै घरका सज्जित अध्ययन कक्षमा बसेर विगत ग्रीक साहित्य-श्रेयका आराधनामा व्यस्त थिए र नयाँ नियम बनाउनुका साथै अनुकरणमूलक नयाँ रचना रच्ने काम गर्दथे ।

कतिपय विद्वान्हरू के ठान्दछन् भने ल्याटिन साहित्य नै मूलतः क्लासिकल हो । किनभने ल्याटिनका साहित्यकारहरू द्वारा ग्रीक आदर्श र नमूनाको पालन साहित्यका प्रत्येक सृजना क्षेत्रमा गरियो । होरेस र क्विण्टेलियन जस्ता ल्याटिन आचार्यले चाहिं नियम पनि बसाले । अरू विद्वान्हरूका विचारमा चाहिं ल्याटिन मात्र होइन, आधुनिक इटालियन भाषाका पेट्रार्च र बोकासिओ आदिका रचना पनि प्राचीन ल्याटिनकै आदर्श र नमूनाको अनुकरण भएकाले यी पनि क्लासिकल नै हुन् । अरू ग्रीक-ल्याटिनको विशेष प्रेरणा र अनुकरणमा हुर्कने १७ रौं शतब्दीको फ्रान्सेली साहित्यको स्वर्णकाललाई पनि क्लासिकल उपलब्धि ठान्नेहरू प्रशस्तै छन् तर धेरैजसो विद्वान्हरू चाहिं यस युगलाई क्लासिकल नठानी नव-क्लासिकल मान्दछन् । इङ्गल्याण्डको १७ रौं शताब्दीको प्रारम्भ हुने वेलामा शेक्सपियरका प्रतिद्वन्द्वी बेन जोन्सन आफ्ना नाटक र साहित्य-धारणामा क्लासिकल देखापरे पनि मूलतः १७ रौं शताब्दीका इङ्गल्याण्ड र स्पेन स्वच्छन्द साहित्य-मार्गकै साहसिलो यात्रा गर्दछन् (उदाहरणार्थ शेक्सपियर) । हो, प्रत्यावर्तन युगमा र १८ रौं शताब्दीमा पनि ड्राइडन र डा० जोन्सन जस्ता सहित्यकार-विद्वान्हरू क्लासिकल-अनुकरणबाट पर्याप्त मुक्त छन् । तैपनि १८ रौं शताब्दीको यूरोपीय साहित्य-वातावरण मूलतः क्लासिकल कब्जामा रहन्छ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्ने धारणा निकै विद्वान्हरूले राखेका छन् । यदि फ्रान्सको १७ औं शताब्दीको उपलब्धिलाई नव–क्लासिकल नमानेर क्लासिकल मान्ने होभने यस फ्रान्सेली साहित्यको महाद्वीपव्यापी प्रभावका सन्दर्भमा उपर्युक्त कुरा निकै सार्थक प्रतीत हुन सक्छ । साथै 'क्लासिकल' को तात्पर्य प्राचीन नमूना र प्रणालीको नभई साहित्यिक गुण र प्रवृत्तिको स्वीकार भन्ने हो भने त झन् १८ औं शताब्दीको यूरोपीय साहित्य–वातावरण पर्याप्त-पर्याप्त क्लासिकल देखापर्छ । अझै रोमाण्टिक भावपरकतामा पनि बौद्धिक संयम र शैलीगत परिष्कार हुँदा क्लासिकल धर्म प्रतिष्ठित हुन्छ भन्ने धारणा लिने विद्वान्हरूका दृष्टिमा त १८ औं शताब्दीको अन्तिम वेला र १९ औं शताब्दीको प्रारम्भ– वेलामा पनि क्लासिकल दीपकका रूपमा गेटे देखापर्छन् । गेटे आफै पनि आफूलाई यसै सन्दर्भमा क्लासिकल स्वीकार्छन् । यत्ति मात्र होइन, क्लासिकलको अर्थ रोमाण्टिक स्तर अथवा रोमाण्टिक स्वच्छन्द आवेग र उन्मुक्त शैलीभन्दा भिन्नताको तात्पर्यमा लगाउने होभने १९ औं र बीसौं शताब्दीमै पनि पर्याप्त क्लासिकल लेखक र आचार्यको नाम क्लासिक सूचीमा राख्न सकिन्छ । म्याथ्यु अर्नोल्ड क्लासिकल हुन्, टी. एस. इलियट आफूलाई क्लासिसिष्ट ठान्दछन् र बबिटको नीतिवादी मानववाद स्वतः क्लासिकल हुन जान्छ ।

२. क्लासिकल धाराको मर्म: रोमाण्टिक सन्दर्भमा

क्लासिकल के हो भन्ने बुझ्न रोमाण्टिक के हो भन्ने परिचर्चाले पर्याप्त सहायता प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ । अवश्यै क्लासिकल र रोमाण्टिक पूरै विपरीत ध्रुव नमानिएलान् तैपनि आजकलका कतिपय विद्वान्हरू यी दुवै शब्दहरूलाई एकसाथ लिन्छन् र विपरीतताका सन्दर्भमा पनि निकै अर्थ्याउँछन् । वास्तवमा साहित्य प्रवृत्तिका रूपमा क्लासिकल शब्दको व्याख्या जर्मन रोमाण्टिक आन्दोलन वा रोमाण्टिक चर्चासँगै थालिन्छ । रोमाण्टिक धाराका यही व्याख्याका क्रममा नै क्लासिकल साहित्य–धर्मको खास प्रतिष्ठा हुन गएको हो । जर्मन रोमाण्टिक धारा नव–क्लासिकल रूढिको अस्वीकार र क्लासिकल स्वस्थ–संयत चेतनाको आमन्त्रणकै रूपमा प्रतिष्ठित छभने क्लासिकल–व्याख्यामा यतैबाट नयाँ आयाम देखापर्छ । गेटे र शिलरबाटै 'रोमाण्टिक-क्लासिकल' विवाद प्रारम्भ हुन्छ । जर्मन महाकवि गेटे क्लासिकललाई स्वस्थ–प्रबल र रोमाण्टिकलाई अस्वस्थ–दुर्बल देख्छन् भने शिलर रोमाण्टिकलाई भावुक र क्लासिकललाई सहज ठान्दछन् । संक्षेपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्दा १९ सौं शताब्दीको सङ्क्रमणकालको जर्मनीमै क्लासिकल-रोमाण्टिक विवाद र यी दुईका बीच संश्लेषणको सुदूरगामी प्रक्रिया प्रारम्भ हुन्छ। अर्को कुरा क्लासिकल धारा वस्तुपरक र रोमाण्टिक धारा आत्मपरक-वैय-क्तिक सृजना हो भन्ने कुरा पनि यहीं आएर निक्लन्छ। साथै आत्माका आवेगको स्वच्छन्द अभिव्यक्ति रोमाण्टिकधारा र वस्तुतत्त्वको अनुशासित-संयत प्रस्तुतीकरण क्लासिकल धारा हो भन्ने धारणा पनि यसै सन्दर्भमा हुर्किन्छ। अरु रोमाण्टिक कला हार्दिक उच्छलन हो अनि क्लासि-कल कला हृदयमाथि बौद्धिक नियन्त्रण हो भन्ने कुरा पनि यसै प्रसङ्गमा प्रकट हुन्छ। शिलरको सङ्केत, हेगेलको ऐतिहासिक कला-वर्गीकरण र गेटेको विभ्रान्तिलाई अनि काण्टको आध्यात्मिक दार्शनिकता र लेसिङगे र हेर्डरका स्वल्पसङ्केतलाई टिप्तै मूलतः स्लेगेलले क्लासिकल-रोमाण्टिक कलाको विभाजन, तुलना र स्थापना गरेको अनुभव हुन्छ। रोमाण्टिक हार्दिक-स्वच्छन्द व्यक्तिपरकताका विपरीत क्लासिकल वस्तुपरक वैचारिक संयत शिल्प-परिष्कारको अन्तर्दर्शन गर्ने मनीषीका रूपमा स्लेगेलको महत्त्व विशेष रूपमा देखापर्छ।

यसपछि मनका दुई प्रवृत्ति वा दुई शाश्वत अभिवृत्तिको प्राप्तिका रूपमा क्लासिकल र रोमाण्टिक धारा प्रचारित हुन थाल्छन्। तैपनि क्लासि-कल र रोमाण्टिक धाराका बीचको संयम र उन्मुक्तता अथवा वस्तुपरकता र आत्मपरकता अथवा प्राचीनता र नवीनताको यो विभाजक सीमारेखा स्पष्ट रहन नसकेको अनुभव हुन्छ। जस्तै गेटे वा किट्समा यी दुवै प्रवृत्ति परिलक्षित हुन्छन्; अथवा हामी कालिदास, रवीन्द्र वा माधव घिमिरेको सन्दर्भ उपस्थित गर्न सक्छौं। अवश्यै देवकोटा रोमाण्टिक र बालकृष्ण सम क्लासिकल ठहरिएलान् तर गेटे जस्ता कविहरूको अस्तित्वले क्लासिकल धारा र रोमाण्टिक धाराका बीचको स्लेगेलपन्थी उत्तरवर्ती व्याख्यालाई हतप्रभ पारिदिन्छ।

३. 'क्लासिकल' को खास तात्पर्य के हो त ?

यतिकसो चर्चा गरिसकेपछि फेरि प्रश्न गरौं ? क्लासिकल के हो त ? कुलीन वा अभिजात साहित्यको अर्थ त्यति प्रचलित भएन, यद्यपि प्रगतिशील साहित्यमा विपरीतार्थ सर्वहारा-साहित्य शब्द कन् तरुनो भएर देखापर्दछ। विद्यालयको कक्षामा पढाइने अर्थ पनि आज गतार्थ भइसकेको छ तर 'शाश्वत रूपमा पाठनीय' अर्थचाहिं अझै जीवित छ तर विशुद्ध व्याव-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हारिक रूपमा मात्रै । साथै उच्चतम स्तर र मूल्यका रचनाका अर्थमा पनि क्लासिकल शब्द अझै प्रचलित छ जस्तै होमर, शेक्सपियर, बाल्जाक र डिकेन्स आदि क्लासिकल मानिन्छन् । अनि पुराना वा ग्रीक-ल्याटिन रचना क्लासिकल अझै मानिन्छन् । प्राचीन साहित्यको अनुकरणमा लेखिएको रचना क्लासिकल हो भन्ने धारणाभने भ्रान्त छ, किनभने यो अनुकरण प्रायशः शिल्पगत पारिपाटीकै अनुकरण भइदिन्छ (जस्तै फ्रान्सेली १७ सौं शताब्दी)तर चेतनाका स्तरमा अनुकरण कठिन भएकाले क्लासिकलको अनुकरण नव-क्लासिकल मात्रै हुन जान्छ । तैपनि साहित्यिक संयम र अनुशासनका साथै परिष्कारका दृष्टिले स्थायी र पूर्ण साहित्य सिद्धान्तका रूपमा क्लासिकलको अभ्यर्थना पर्याप्त गरिन्छ र मध्ययुग तथा अङ्ग्रेजी र स्पेनी १७ रौं शताब्दी बाहेक आरम्भदेखि १८ रौं शताब्दीभर र त्यसपछि पनि यदा-कदा प्रयुक्त साहित्य-प्रवृत्तिका रूपमा क्लासिकलको व्याख्या गर्ने प्रयास निकै प्रबल रहिरहेको छ । यो प्रयास १९ सौं शताब्दीको रोमाण्टिक अभियान र तत्प्रभावित प्रतीकवादी र अतियथार्थवादी चहल-पहल पछि बीसौं शताब्दीका कतिपय लेखक र विद्वान्हरू फेरि गरिरहेका छन् । चेतना र शैलीको खास स्तरभन्दा आदर्श र अपूर्व संश्लेषणको विशिष्ट उपलब्धिलाई क्लासिकल मान्दै राष्ट्रिय सन्दर्भमा क्लासिकलको प्रतिष्ठा जगाउने प्रयास पनि निकै मात्रामा गरिएको अनुभव हुन्छ । सेन्ट ब्युभ, ब्रुतायर, टी. एस. इलियट र हर्बर्ट ग्रियर्सनले यस दिशामा उल्लेखनीय योगदान गरेका छन् । यी चार विद्वान्हरूका क्लासिकल धारा संबन्धी छलफलतर्फ पनि उन्मुख हुनु लाभदायी देखिन्छ ।

४. इलियटको दृष्टिकोण

इलियटको भनाइमा प्रौढ सभ्यता जब प्रौढ हृदयद्वारा सामान्यतः त्यस भाषाका सम्भावना निश्शेष पार्दै प्रतिबिम्बित पारिन्छ, क्लासिकल साहित्य जन्मन्छ । त्यसैले उनका विचारमा क्लासिकल साहित्यले राष्ट्रिय चेतनाका साथै विश्वजनीन तात्पर्यको केही दाबी पनि प्रतिनिधित्व गर्नुपर्छ र शाश्वत महत्त्वका प्रश्नहरूसँग भिडिनुपर्छ । भनाइको तात्पर्य के हो भने जब कुनै भाषा प्रौढतामा पुग्छ र सामाजिक आचार-विचार पनि परिपक्व हुन्छन् अनि साहित्यकार पनि प्रौढ हुन्छ, क्लासिकल युग आउँछ । इलियटका दृष्टिमा कुनै साहित्यिक युग नै क्लासिकल हुन सक्छ अनि व्यक्ति-साहित्यकार पनि क्लासिकल हुन सक्छ । उनका मतमा भाषाका सम्भावनालाई निश्शेष पारेर निखारिदिएर मात्रै क्लासिकल साहित्यकार प्रकट हुन्छ; भाषाको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै एक विधाको सम्भावना निश्शेष हुनुचाहिँ बेग्लै कुरा हो। सापेक्ष क्लासिकल र सार्वभौम क्लासिकलका रूपमा इलियटले क्लासिकलको वर्गीकरण गरेका छन् । आफ्नै भाषाका सन्दर्भमा पोप अलेक्जेन्डर अङ्ग्रेजीका सापेक्ष क्लासिकल हुन्भने ल्याटिन महाकवि भर्जिल सार्वभौम वा निरपेक्ष क्लासिकल हुन् । निष्कर्षमा इलियट प्रौढतालाई क्लासिकल ठान्दछन् र भन्छन्— भाषा नै प्रौढ हुन सक्छ (मृतप्रायभाषा ग्रीक–ल्याटिन), युग नै क्लासिकल हुन सक्छ र व्यक्ति साहित्यकार पनि क्लासिकल हुन सक्छ । तैपनि व्यक्ति लिने कि युग, महत्ता लिने कि प्रवृत्ति, भाव लिने कि शिल्प, अनि यो भाषा लिने कि त्यो भाषा ? यसै प्रश्नले गर्दा 'क्लासिकल' का तात्पर्यमा जटिलता आइरहन्छ । इलियट आफूलाई पनि क्लासिकवादी भन्दछन्, तैपनि अर्थ–विभ्रान्तिले गर्दा निश्चितता हराउँदै गएको यो शब्द निरर्थक हुन लागिरहेको अनुभव पनि उनी गर्छन् ।

५. सेन्ट ब्युभको विचार

१८३५ को 'फ्रान्सेली एकेडेमी–शब्द-कोष' ले कुनै भाषामा आदर्श बनेका लेखकहरूलाई क्लासिकल भनेको हो भने यिनै आदर्श लेखकहरूका अनुकरणकर्ताहरूलाई पनि (कठोर नियमका आधारमा) क्लासिकल मानिएको पाइन्छ । १९६४ मा यसै शब्दकोषले 'आफ्नो वर्ण्य विषयमा प्रमाणस्वरूप बहुप्रशंसित प्राचीन लेखक' को अर्थमा क्लासिकललाई अर्थ्याएको छ । तैपनि सेन्ट ब्युभको भनाइचाहिँ के छभने क्लासिकल साहित्यमा मानव–मनलाई समृद्ध पार्ने क्षमता; सार्वभौमता; युग–युगीनता; मौलिक विचार, पर्यवेक्षण वा आविष्कारको अभिव्यक्ति; विशिष्ट शैली र ज्ञान–भण्डारको अभिवृद्धिमा एक पाइला प्रगति जस्ता गुणहरू आवश्यक हुन्छन् । उनी ग्रीक क्लासिक्स र विश्व क्लासिक्समा यिनै गुणहरू देख्छन् । ल्याटिनका निम्ति ग्रीक साहित्य क्लासिक्स भयोभने पुनर्जागरणोत्तर लेखकका निम्ति ग्रीक–ल्याटिन क्लासिक्स बनेको ठान्दै उनी परवर्तीका निम्ति आदर्श र अनुकरणीय हुनु पनि क्लासिक्सको गुण स्वीकार्छन् । तर नियम र परिपाटीका आधारमा क्लासिक्सका अनुकरणबाट क्लासिक्स जन्मन्छ भन्ने कुरामा उनी विश्वास गर्दैनन् । उनी स्वतः– स्फुरित र स्वतः नियत–संयत क्लासिसिज्मै गरिमा देख्छन् ।

६. ब्रुन्तायरको धारणा

क्लासिकलका सम्बन्धमा ब्रुन्तायरको विचार बढी ओजस्वी लाग्दछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

क्लासिकल साहित्यमा साहित्यिक सबै अङ्गहरूले उचित अभिव्यक्ति पाउँछन् भन्ने अभिप्राय उनले प्रकट गरेका छन् । क्लासिकल साहित्यमा कल्पनाले बुद्धिको सीमाना मिच्तैन, बुद्धिले कल्पनाको उडानलाई थिच्तैन, सुरुचिले आवेगको न्यानोपन खोस्दैन, आवेगले सुरुचिलाई छोप्तैन, शिल्पको मोहनीमा विषयवस्तु थिलिथिलिदैन र विषयवस्तुका आराधनामा शिल्प टुहुरिन्न । ब्रुन्तायरको क्लासिकल धाराको व्याख्याको मर्म यही हो । उनका दृष्टिमा सन्तुलन र सन्तुलन जन्य परिष्कारकै नाम क्लासिकल हुन गएको छ । यसै सन्दर्भमा राजा पेरिक्लिजको शासन कालको ग्रीक साहित्य क्लासिकल हो र यसका प्रतिनिधिहरू नाटककार सोफोक्लिज र एस्किलस हुन भन्ने धारणा ग्रियर्सनले व्यक्त गरेका छन् । रोम वा इटालीमा सिसेरो–लुक्रेटियसदेखि भर्जिल–होरेससम्मको सम्राट अगस्तसेको र पछिल्लो गणतन्त्रको काल क्लासिकल हो । साथै लुइस (चौधौं) को फ्रान्स र राजतन्त्रको प्रत्यावर्तन पछिको इङ्गल्याण्डमा क्लासिकल युग उनी देख्छन् । ब्रुन्तायरको विचारमा क्लासिकल साहित्य कुनै राष्ट्र र भाषाको समुन्नति-कालको अभिव्यक्ति हो र यो युग चिरस्थायी रहन्न, रूढि र विकृति आई सन्तुलन गड्बडिने भएकाले खस्किन पुग्छ ।

उपर्युक्त टिप्पणीहरूबाट के स्पष्ट हुन्छभने 'क्लासिकल' को अर्थ झन्-झन् अमूर्त, बहुविध र विशिष्ट हुँदै गएको छ । समृद्ध-युग र सन्तुलन मुहूर्तका रूपमा क्लासिकललाई अर्थ्याउनुका साथै यसलाई सार्वभौम धर्म दिने प्रयासले जर्मन रोमाण्टिकहरूले ठाने भन्दा अतिरिक्त आयाम पनि 'क्लासिकल' लाई प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ । साहित्यिक प्रवृत्तिका रूपमा क्लासिकललाई अर्थ्याउने क्रममा मानव-वृत्तिको संयम–परिष्कार अनि शिल्प–विवेकको एक ध्रुवबाट थालिएको यो व्याख्या दुबै वृत्तिको सन्तुलन–संश्लेषणको अपूर्व–विलक्षण विन्दुमा पुगेको स्पष्टै देखिन्छ । यसरी क्लासिकल शब्दले अर्थ विस्तार र अर्थसंकोचका परिवर्तनमय चापमा जति–जति गुरुत्व प्राप्त गर्दैछ, त्यति–त्यति व्यापकता पनि ग्रहण गर्दैछ ।

निष्कर्षमा भन्दा क्लासिकलको तात्पर्य प्राचीन भएर पनि प्राचीन मात्र होइन अनि उच्चतम र श्रेष्ठतम भएर पनि त्यत्ति मात्र होइन र रोमाण्टिक आत्मपरक भावविह्वलता र शैलीगत स्वच्छन्दताको विपरीत भएर पनि यही वैपरीत्य मात्र होइन; अझ शिल्पगत उपेक्षा र खजमजको साटो परिष्कार–परिमार्जन भएर पनि त्यत्ति मात्र होइन र बौद्धिक संयमद्वारा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

डोऱ्याइएको भाव वा विषयवस्तु भएर पनि त्यत्ति मात्र होइन । निश्चय नै क्लासिकलको तात्पर्य इलियटले भनेझैं प्रौढता, सेण्टव्यूभले मानेझैं सार्वभौम समृद्धता र ब्रुण्टायरले मानेझैं सर्वाङ्ग सन्तुलन पनि हो । तैपनि इलियटले र अरू धेरैले औंल्याए झैं यो शब्द जति सम्पन्न छ, त्यत्तिकै अस्पष्ट छ अनि जति सार्थक छ त्यत्तिकै व्यर्थ जस्तै पनि प्रतीत हुन्छ ।

७. हर्बर्ट ग्रियर्सनको क्लासिकल व्याख्या

यो प्रसङ्ग टुङ्ग्याउनुभन्दा अगि ब्रुन्तेयर (ब्रुण्टायर) कै पृष्ठभूमिमा टेकेर हर्बर्ट ग्रियर्सनले रोमाण्टिक सापेक्षतामा 'क्लासिकल' को जुन व्याख्या गरेका छन्, त्यसतिर पनि दृष्टि दिनु उपयुक्त होला ।

क्लासिकल प्रवृत्तिको चर्चा प्राचीन ग्रीसका साहित्यिक उपलब्धिबाटै थालिन्छ । तैपनि प्राचीन ग्रीक नाटककार एस्किलस र सोफोक्लिकका सापेक्षतामा होमर वा यूरिपाइडिस रोमाण्टिक प्रतीत हुन्छन्, भर्जिल पनि कतै-कतै रोमाण्टिक देखापर्छन् भने गेटेभन्दा रेसिन क्लासिकल लाग्छन् । क्लासिकलको तात्पर्य के हो ? हर्बर्ट ग्रियर्सनका मतमा रूपको परिष्कार तथा निश्चितता, विचार र भावनाको सन्तुलन अनि कठोर विवेक जस्ता तत्त्वले क्लासिकल प्रवृत्ति औंल्याउँछन् । क्लासिकलको अर्थ प्राचीनको अनुकरणभन्दा प्राचीनमा पाइने सन्तुलन, निश्चितता र परिष्कार जस्ता प्रवृत्तिमा परिलक्षित हुन्छ भन्ने धारणा उनले प्रकट गरेका छन् । त्यसैले स्फुरण र प्रेरणाभन्दा त्यस स्फुरणकासाथ संयम, सन्तुलन र परिष्कारको चेतना नै क्लासिकल हो । स्फुरण-प्रेरणाको दीप्ति मन्द भए पनि पद्धतिद्वारा पनि क्लासिकल टिक्न सक्तछ तर रोमाण्टिक स्फुरण-दीप्तिमै निर्भर रहन्छ ।

अवश्यै रूप वा शिल्प-शैलीको निश्चितता र परिष्कार क्लासिकल प्रवृत्ति हो, तर यति हुँदैमा कविता क्लासिकल हुँदैन । शब्द-शय्या र बिम्बतिर अतिध्यान दिंदै अतिपरिष्कार गरेर पनि विषयवस्तुको वजन र गरिमा नभएमा अनि दृष्टिकोणको गहिराइका साथै आविष्कृतिको सजीवता भएनभने क्लासिकल ठहरिंदैन । गेटे विषयवस्तुकै वजन, गम्भीरता र आविष्कृतिमा क्लासिकल प्राणको अनुभव गर्छन् । त्यसैले हर्बर्ट ग्रियर्सन विषयवस्तु र शिल्पमा सन्तुलनका साथै दुवैको उच्चतम गरिमालाई 'क्लासिकल' मान्न चाहन्छन् । यस बुँदामा ग्रियर्सन र ब्रुन्तायरको विचारको तुलनात्मक चर्चा पनि अपेक्षित देखिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपर्युक्त सन्तुलनका बारेमा ब्रुन्तायर के ठान्छन्भने यो सन्तुलन कुनै देश र जातिको र भाषाको जीवनमा यदा–कदा मात्र वा अरू समय–विशेषका तुलनामा कुनै समय–विशेषमा मात्र उच्चतम रूपमा प्राप्त हुन्छ। उनका विचारमा यो सन्तुलन सम्पूर्णत: व्यक्तिगत प्रतिभाकै उपलब्धि मात्र होइन बरु अंशत: सामाजिक–बौद्धिक अवस्थाको उपज पनि हो। उनी बर्बरता र भद्दापन, विद्वत्ता, प्रदर्शन र अतिपरिष्कारका अवशेष फ्याँक्तै पास्कल, बंसेट, वाइल्यू, रेसिन र भोल्टायरका कृतिमा फ्रान्सेली साहित्यले सहज वस्तु र रूप प्राप्त गरेको क्लासिकल उदाहरण प्रस्तुत गर्छन्। प्राचीन कृतिमा अनुकरणको शुद्धता भेट्दै प्रकृतिको अनुकरण ठीक र परिष्कृत ढङ्गले गर्ने क्लासिकल धारणा फ्रान्सेली क्लासिकल कृतिमा पाइन्छ। यो अनुकरण प्रकृतिको सर्वाङ्गताभन्दा सीमित छ र रूप र शैलीसँगको अनन्त सम्बद्धता पनि हो। अलेक्जेन्डर पोप पनि भन्छन्— ‘जुन कुरा सधैं सोचिएथ्यो तर त्यति राम्ररी कहिल्यै अभिव्यक्त भएको थिएन।’ साथै यो फ्रान्सेली क्लासिकल उपलब्धि प्रकृति–अनुकरण भएकाले सर्वदेश–काल–सत्य छ। तैपनि यो राष्ट्रिय उपलब्धि हो र विदेशीले सजिलै ग्रहण गर्न सक्तैन अनि औपदेशिक वा सामाजिक भूमिका पनि फ्रान्सेली क्लासिकल प्राप्ति हो। ‘प्राकृतिकता, सुन्दर, शिल्प, राष्ट्रियता र सामाजिक–दीक्षा’ ब्रुन्तायरका अनुसार क्लासिकल प्रवृत्ति हुन्, यसको ह्रास रोमाण्टिक बान्की हो, त्यसैले यस्तो समय (सन्तुलन) सधैं भइरहन्न। तर अर्का फ्रेञ्च विद्वान् रेनन् मानवीय र विश्वजनीन सन्दर्भमा यो फ्रान्सेली क्लासिकल प्राप्ति प्रत्येक युग र मान्छेका निम्ति प्रभावशाली हुन सक्तैन र फ्रान्सेलीहरूकै निम्ति पनि नयाँ समयमा सन्तोषप्रद बन्दैन भन्ने अनुभव गर्छन्।

परन्तु हर्बर्ट ग्रियर्सन कुनै देश र जातिको अनि भाषाको परिष्कारको समय–विशेष एक चोटि मात्र आउँछ भन्ने ब्रुन्तायरका धारणासँग सहमत छैनन्। कुनै मात्रामा विकसित भएपछि भाषा अझ विकसित वा विकृत नभई अर्कै दिशामा परिवर्तित हुन सक्छ; त्यसैले क्लासिकल परिष्कारको पुनरावृत्ति हुन सक्छ भन्ने हर्बर्ट ग्रियर्सन ठान्छन्। तैपनि यिनै कतिपय संशोधनका साथ ग्रियर्सन ब्रुन्तायरको मान्यता अँगाल्छन्। उनको कस्तो दृष्टिकोण देखिन्छ भने त्यस्तो कुनै देश र पुस्ताको उपज हो क्लासिकल प्रवृत्ति जसले सचेतरूपमा निश्चित राजनैतिक, नैतिक र बौद्धिक प्रगति गरेको हुन्छ र आफूभन्दा पूर्ववर्ती युगभन्दा वढी सहज, मानवीय, विश्वजनीन र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बुद्धिमत्तापूर्ण जीवन-दृष्टि प्राप्त गरेकोमा विश्वस्त पनि छ । उनका दृष्टिमा कलाकारले यस्तै संश्लिष्ट- समन्वित युग-चेतनालाई अभिव्यक्ति दिन्छ जसले जीवनलाई सम्पूर्णता र विविधतामय समन्वितितामा हेरेको हुन्छ । त्यसैले यस्तो कलाकृतिले ठोसपन, निश्चितता र सौन्दर्य प्राप्त गर्छ । यस्तो कृतिको विषयवस्तु नितान्त वैयक्तिक चेतना नभएर यही युग-चेतना हो ।

ग्रियर्सनका 'क्लासिकल' सम्बन्धी चर्चामा ब्रुन्तायरले दिएको क्लासिकल लक्षण सम्बन्धी सूत्रको पर्याप्त प्रभाव छ । ब्रुन्तायर क्लासिकलको मर्मवेधी लक्षण दिँदै भन्दछन्— 'कुनै क्लासिकल किन क्लासिकल हुन्छ ? क्लासिकल कृतिमा सम्पूर्ण शक्तिहरूले आफ्नो उपयुक्त भूमिका खेल्न पाउँछन्— कल्पनाले तर्कको अतिक्रमण गर्दैन, तर्कले कल्पनाको उडानलाई बाधित गर्दैन, सामान्य विवेकको अधिकारमा भावुकताले खिचलो गर्दैन र सामान्य विवेकले भावुकताको न्यानोपन बिथोल्दैन, रूप वा शिल्पको मोहनीबाट प्राप्त हुने प्रभावात्मक अधिकारलाई खतम गर्दै विषयवस्तु टुहुरिन्न र विषयवस्तुको अभिरुचिको अपहरण शिल्प-रूपले गर्दैन ।' ब्रुन्तायरका यसै सूत्रका आधारमा ग्रियर्सन पनि पेरिक्लिसको समयको ग्रीस, अगष्टसको समयको रोम र १७ रौं शताब्दीको (लुइँ चौधौंको) फ्रान्स र इङ्गल्याण्डको प्रत्यावर्तन युगलाई क्लासिकल ठान्दछन् । क्लासिकल साहित्यका सामर्थ्य र दुर्बलता पनि उनी औंल्याउँछन् । उनका दृष्टिकोणमा क्लासिकल साहित्य स्वस्थ्य र सजीव हुन्छ, किनभने यो आत्मविश्वासी समाजका आदर्श र धारणाको अभिव्यक्ति हो । साथै त्यो जीवन-प्रणाली जस्तै क्लासिकल कलामा पनि शुद्धता र रूपात्मकता अपेक्षित रहन्छन् । तर ग्रियर्सनका मतमा क्लासिकल साहित्यमा खतरा के छ भने कृतिका अपेक्षाभन्दा उपचारका रूपमा नियम बन्न सक्छन् । अफ रेनानले भने जस्तै क्लसिकल साहित्यको समय दीर्घतम हुन सक्तैन भन्ने पनि ग्रियर्सनको भनाई छ, किनभने क्लासिकल भन्नु संश्लेषण र सन्तुलन हो र यसमा कुनै कुराको बहिष्कार र बलिदान भई नै हाल्छ । त्यसैले क्लासिकल धारणा परम्परा हुन्छ, रूप यान्त्रिक हुन्छ अनि क्लासिकल साहित्य सुक्खा हुन्छ । अर्को कुरा बुद्धि र भावना अनि विषयवस्तु र शिल्पको यस क्लासिकल समन्विति वा सन्तुलनमा एक वा अर्को पक्ष प्रबल भएर आउँदै सन्तुलन खज्मजिन सक्छ । त्यस सन्तुलन- संश्लेषणमा बहिष्कृत- दमित पक्षको प्रबल जागरणले क्लासिकल साहित्य समाप्त हुन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सक्छ भन्ने राय पनि ग्रियर्सनले प्रकट गरेका छन् ।

ग्रियर्सनका दृष्टिमा 'क्लासिकल' भन्नुको पूर्ण तात्पर्य ऐतिहासिक रूपमै प्रकट हुन्छ । क्लासिकल साहित्य कुनै समाजको त्यस्तो पुस्ताको अभिव्यक्ति हो जुन आफ्ना उपलब्धि, प्रगति, जीवनसम्बन्धी विवेकसंगत र सुबोध दृष्टिको प्राप्ति र आफ्नो हृदयका अभिव्यक्तिका निम्ति उपयुक्त माध्यम (कलात्मक रूप र भाषा) को उपलब्धिसँग सचेत छ । प्राचीनको अनुकरण गर्ने रचना क्लासिकल हो भन्ने विल मोविट्जको विचारसँग सहमत हुन सकिन्न भनी ग्रियर्सन स्पष्ट गर्दछन् । प्रणाली र मन:स्थितिको निम्ति अतीततिर फर्कंदैमा क्लासिक हुँदैन । त्यसैले गेटे, स्विनबर्न वा ल्याण्डोर क्लासिकल होइनन् । वस्तुत: सच्चा क्लासिकल, ग्रियर्सनका दृष्टिमा, आफ्नै युगको अभिव्यक्तिकै रूपमा प्रतिष्ठित हुन्छ, अतीत हेरेर होइन । सोफोक्लिज, भर्जिल र रेसिन आदि साहित्यकार यसै अर्थमा सच्चा क्लासिकल हुन् ।

८. निचोड

साहित्यिक प्रवृत्तिका रूपमा पनि 'क्लासिकल' को प्रयोग गर्न सकिन्छ । यस अर्थमा क्लासिकल भन्नु जीवनको स्पष्ट दृष्टि, सामान्य विवेक तथा तर्क र भावनाको अनि विषय र शिल्पको सन्तुलन हो । वास्तवमा 'क्लासिकल' धारा पाश्चात्य चिन्तन, कला, संस्कृति र सभ्यताका विवेचनामा एउटा अपरिहार्य तैपनि जटिल मापदण्ड बन्न गएको छ । यूरोपीय संस्कृति र सभ्यताका प्रत्येक शाखा-प्रशाखाका ऐतिहासिक विवेचनामा क्लासिकल मापदण्ड अत्यन्त आवश्यक देखापर्छ । शायद यही दीर्घ समयक्रम र क्षेत्र-विस्तारले गर्दा यो शब्द गरिमामयका साथै जटिल पनि हुन गएको छ । जे होस्; निम्नलिखित आधारभूत बुँदाहरूका आधारमा क्लासिकल धाराका मूल मान्यता प्रकट हुन सक्छन्:—

(१) क्लासिकल धाराका निम्ति हिन्दी साहित्यमा शास्त्रीयतावाद र आभिजात्यवाद जस्ता शब्दको प्रयोग देखिए पनि क्लासिकल साहित्यका स्वरूप, गुण, स्तर वा प्रवृत्तिको प्रतिनिधित्व यी शब्दले कमै गर्ने देखिएकाले परिष्कार शब्द नेपाली सन्दर्भमा बढी उपयुक्त देखिन्छ । त्यसैले क्लासिकल धारालाई 'परिष्कारवाद' भनी नाम दिन सकिने प्रतीत हुन्छ ।

(२) 'क्लासिकल' एक्लो शब्द मात्र नभई जौ-जहान भएको उर्बर शब्द हो ।' 'क्लासिकका निम्ति 'परिष्कृत' मूल स्वीकारी क्रमश: क्लासिकल, क्लासिसिज्म, क्लासिसिस् र क्लासिक्सका निम्ति परिष्कारपरक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिष्कारवाद र परिष्कारवादी तथा परिष्कृत कृतिको यथार्थ स्वीकार्न सकिन्छ; विशेष लुप्त क्लासिकल (धारा वाद वा प्रवृत्ति) का तात्पर्यमा चाहिँ परिष्कारवाद नै उपयुक्त देखिन्छ ।

(३) 'क्लासिकल' शब्दको अर्थपरिवर्तनको इतिहास अत्यन्त लामो र रोचक देखापर्दछ । प्रथमतः 'कतिपय सुखीहरू' अथवा अभिजात वर्गका लेखकका निम्ति प्रयोग गरिएको सर्वहारा– विपरीत अभिप्रायको यस शब्दको प्रशस्त अर्थ–परिवर्तन हुँदै आएको देखिन्छ । यस परिवर्तनका क्रममा यस शब्दले अभिजात तात्पर्य वा कक्षामा पढाइने उत्तम रचनाको अर्थ समेत छोडिसकेको छ र 'शाश्वत लयमा पठनीय' भन्ने अर्थ चाहिँ अंशतः बोकेकै छ; उत्तम रचना भएका संस्कृत ग्रीक वा ल्याटिन भाषा सिङ्गै वा पुराना र आधुनिक दुवै थरी भाषाका शाश्वत रूपमा पठनीय खास लेखक वा कृतिका तात्पर्यमा क्लासिक्स शब्द अझै प्रयुक्त हुन्छ ।

(४) सौन्दर्यका अमूर्त र सर्वोच्च आदर्श तथा स्तरलाई छुने तात्पर्य पनि क्लासिकल शब्दमा अन्तर्निहित नै छ र यस तात्पर्यमा प्राचीन ग्रीक-साहित्यलाई क्लासिकल ठानी त्यसबाट प्रेरित ल्याटिन साहित्यलाई पनि क्लासिकल ठान्ने धारणा पनि बलियै छ भने यी क्लासिकल रचना र तिनका आधारमा बनेका नियमको पालना गर्ने उत्तरवर्ती साहित्यलाई समेत क्लासिकल ठान्नेहरू पनि हुन् तर ग्रीक–ल्याटिन साहित्य र तिनका नियमको सिको वा पालन गर्ने उत्तरवर्तीहरूलाई 'नव क्लासिकल' मात्र मान्ने मत नै बढी प्रबल रहेको छ ।

(५) जर्मन रोमाण्टिक अभियानदेखि यता क्लासिकल र रोमाण्टिक विभाजन थालियो र त्यसको असर प्रशस्तै परेको छ । यस सन्दर्भमा रोमाण्टिक वा स्वच्छन्दतावादी धाराका विपरीत तात्पर्यमा नै क्लासिकल वा परिष्कारवादी धारालाई अर्थ्याइएको र त्यस क्रममा क्लासिकल र रोमाण्टिक धारालाई यस्ता विपरीत गुण प्रवृत्तिका आधारमा परिभाषित गरिएको पाइन्छः—

क्लासिकल	**रोमाण्टिक**
वस्तुगत	आत्मपरक
सहज/स्वच्छन्द	सन्तुलित/परिष्कृत
संयत	स्वतः स्फूर्त
विवेक–नियन्त्रित	हार्दिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(६) उपर्युक्त स्पष्ट वर्गीकरणका क्रममा क्लासिकल र रोमाण्टिक प्रवृत्तिको समन्वय भएका साहित्यकारको उपस्थितिले गर्दा कठिनाइको अनुभव पनि गरिएको देखिन्छ ।

(७) क्लासिकल साहित्यको व्याख्याको क्रम चली नै रहेको छ र यस्ता ४ विद्वान्‌को मतको चर्चा समेत यस परिच्छेदमा गरिएको छ । यस क्रममा क्लासिकल–रोमान्टिक विभाजनले देखाएभन्दा नयाँ आयाममा पनि क्लासिकल साहित्यलाई परिभाषित गर्ने प्रयत्न देखापर्छ । इलियट प्रौढतालाई र सेन्ट ब्युभ सार्वभौम समृद्धतालाई क्लासिकल युग ठान्दछन् भने ब्रुन्तायर सर्वाङ्ग–सन्तुलनलाई क्लासिकल मर्म स्वीकार्दछन् र हर्बर्ट ग्रियर्सन ब्रुन्तायरकै आलोकमा आफ्ना निजी धारणा पनि प्रस्तुत गर्दछन् । भावना र विवेक (अवचेतन र चेतन) का बीच, वस्तु र अन्तरात्माका बीच, हार्दिकता र बौद्धिकताका बीच, वस्तुगतता र आत्मपरकताका बीच, भाव र शैली–शिल्पका बीच अनि सहजता र परिमार्जनका बीच संयमपूर्ण तथा प्रौढ र सार्वभौम रूपमा समृद्ध सन्तुलन नै क्लासिकल हो भन्ने धारणा उपर्युक्त ४ विद्वान्‌हरूका छलफलका माझबाट प्रकट हुन्छ । यस सन्दर्भमा 'क्लासिकल' को अत्यधिक अर्थ-विस्तार भएको छ र क्लासिकल–रोमान्टिक विभाजनमा सापेक्षतामा विचार गर्दा ती दुवै धाराको उच्चतम सन्तुलनका बिन्दुमा 'क्लासिकल' लाई अर्थ्याइएको देखिन्छ र सो सन्तुलन खस्किएमा चाहिँ रोमान्टिक धारा अपेक्षाकृत दुर्बल क्लासिकल धारा देखा पर्ने सङ्केत भए जस्तो बुझिन्छ ।

(८) हाम्रा लेखनाथ पौड्याल र बालकृष्ण समलाई पनि सुहाउने यो 'क्लासिकल' शब्द जति व्याप्त र अर्थमय छ त्यत्तिकै जटिल र अनर्थ समेत देखापर्छ । त्यसैले पंक्तिमा साहित्य र कला मात्र नभई सभ्यता र संस्कृतिकै क्षेत्रका विवेचनामा बारंबार प्रयोग भइरहने यो शब्द अर्थका आधिक्यले पर्याप्त जटिल पनि प्रतीत हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्य प्रचलित विविधवाद

(ख) स्वच्छन्दतावाद वा रोमाण्टिक धारा

१. शब्दार्थका बारेमा

एफ. एल. लुकासले आफ्नो 'रोमाण्टिक आदर्शको ह्रास र पतन' भन्ने पुस्तकमा 'रोमाण्टिक' का ११,३९६ परिभाषाको चर्चा गरेका छन् । रोमाण्टिक शब्दको अर्थ अनिर्धारित र अनिश्चित नै रहेकाले यसको प्रयोगैसँग असहमति जनाउनेहरू पनि पर्याप्त छन्; तैपनि पश्चिमा साहित्यिक, कलात्मक र साँस्कृतिक अनि बौद्धिक चर्चासँग यो शब्द नङ र मासुकैं घनिष्ठ हुन पुगेको छ र प्रचलित नै रहेको छ । 'रोमाण्टिक' लाई सरलभन्दा सरल अर्थमा पनि अर्थ्याइएको पाइन्छभने यसले विशिष्ट र जटिलतम तात्पर्यहरू पनि वहन गर्दै आएको छ । विगत र वर्तमान समेत दुई शताब्दीमा कला र चिन्तन अनि संस्कृतिका जीवनमा यूरोप-अमेरिकाका निम्ति यो अभियान र यो संज्ञा अत्यन्त प्रभावकारी हुनुकासाथै अपरिहार्य जस्तै हुन गएका छन् ।

'रोमाण्टिक' विशेषणकै संज्ञा हो रोमाण्टिसिज्म अर्थात् रोमाण्टिक मान्यता । यसलाई हिन्दीका विद्वान्हरू स्वच्छन्दतावादका रूपमा अर्थ्याउँछन् । यो 'स्वच्छन्दतावाद' को पर्याय एक प्रकारले अर्थवाहक नै देखिन्छ र हामीकहाँ पनि रोमाण्टिक धाराका पर्यायका रूपमा प्रयुक्त र स्वीकृत भइसकेको छ ।

'ओ फ्रेन्च रोमाण्टज्' भन्ने एउटा फ्रान्सेली रोमाञ्च-रचना (उपन्यास) बाट यस शब्दको प्रयोगको आरंभ भएको बुझिन्छ । तर यस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शब्दको पहिलो प्रामाणिक प्रयोग ई. १६५४ लगभगमा इङ्गल्याण्डमा नै भेटिन्छ। यस 'रोमाण्टिक' प्रयोगको तात्पर्य रोमाञ्चकारी अनि काल्पनिक या अवास्तविक सृष्टि जस्तै थियो र प्रशंसाभन्दा निन्दाकै तात्पर्य यस शब्दले बोकेको थियो। १८ रौं शताब्दीमा रोमाण्टिक शब्दले उदासताको सन्दर्भ पनि पायो र यस शब्दको अर्थोत्कर्ष हुन थाल्यो। यसै तात्पर्यमा फ्रान्समा १६७५ देखि नै रोमाण्टिक (Romantique) शब्द देखापर्छ, तर त्यत्ति प्रबल रूपमा चाहिँ होइन। आज रोमाण्टिक शब्द जुन अर्थमा प्रचलित छ, लगभग त्यो अर्थ बोक्ने फ्रान्सेली शब्दचाहिँ 'रोमानेस्क' नै थियो। तर १७७६ मा शेक्सपियरका अनुवादक लिटाउर्न र अंग्रेजी रोमाण्टिकको तात्पर्यमा ठूलो प्रथमाक्षर र इटालिक्समा फ्रान्सेली रोमाण्टिक शब्द नै अँगाल्दै के टिप्पणी गर्छन् भने प्रचलित फ्रान्सेली 'रोमानेस्क र पिक्चरेस्क' शब्दमा उक्त तात्पर्य अटाउँदैन। मुख्यतः १७७७ मा रूसोले रोमान्टिक शब्दको विशेष प्रयोग गरेका हुन्। यसै क्रममा १७९८ मा यो शब्द फ्रान्सेली एकेडेमीद्वारा अधिकारिक रूपमा स्वीकृत भएको पाइन्छ। फ्रान्सेली 'रोमानेस्क' को तात्पर्यमा जर्मनीमा चाहिँ सत्रौं शताब्दीदेखि नै 'रोमाण्टिस्क' शब्द प्रचलित थियो। १८ रौं शताब्दीको मध्यतिर अंग्रेजी कवि टंसनको 'ऋतुहरू' कविताको अनुवाद--अनुकरणका क्रममा प्राकृतिक दृश्यका अर्थमा उपर्युक्त रोमाण्टिस्क शब्द निकै प्रचलित रह्यो, यस वेला इङ्गल्याण्डमा पनि यही अर्थ प्रचलनमा थियो।

क्लासिकलभिन्न कविताका तात्पर्यमा प्रथमतः यो शब्द जर्मनीमै प्रचलित भयो, विशेषतः स्लेगेलले यसलाई जीवन र प्रचार दिएका हुन्। स्लेगेलकै सम्पर्कबाट प्रभावित भएर श्रीमती डे स्टेलले फ्रान्सेली रोमाण्टिक शब्दलाई साहित्यिक विशेष सन्दर्भ दिने सफल प्रयत्न गरिन्। उनैले १८०० मा दक्षिण र उत्तरी यूरोपका कवितालाई क्लासिकल र रोमाण्टिकका रूपमा विभाजित गरिन्।

साहित्यिक प्रवृत्तिविशेषका तात्पर्यमा स्लेगेल र डेष्टेलकै अनुकरणमा रोमाण्टिक शब्द अंग्रेजीमा प्रचलित भयो। स्लेगेलले नै रोमाण्टिकलाई परिभाषित गर्न थालेका हुन् र १८३६ सम्ममा अनेकौं–अनेकौं परिभाषा देखापर्दा मुस्सेटले व्यंग्य पनि गरेका हुन्। तर परिभाषा बढे र बढी नै रहे। निश्चित अर्थ प्राप्त गर्नुभन्दा अर्थकै अनेकताका परिणामका साथ अझै पनि रोमाण्टिकका नयाँ–नयाँ परिभाषा देखापर्दै छन्। त्यसैले प्रारम्भिक सीमा र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वैशिष्टच नतोकी यतिको बहुमुखी रूपमा प्रयुक्त शब्दको बारेमा केही बोल्नु र भन्नु अत्यन्त कठिन प्रतीत हुन्छ ।

रोमानेस्कको तात्पर्य वा साहसी, भावुक र काल्पनिक हुनु रोमाण्टिक होइन भन्ने कुरा पहिल्यै स्पष्ट पार्नु आवश्यक छ । बहुमुखी साहित्य प्रवृत्ति नै रोमाण्टिक हो भन्नु पनि पर्याप्त छैन । मानवप्रवृत्ति, इतिहास, धर्म, दर्शन, राजनीति, संस्कृति आदि प्राचीन–नवीन सन्दर्भमा रोमाण्टिक शब्द फैलिएको छ तापनि हामी साहित्यिक सन्दर्भसँगै मात्र सम्बद्ध छौं । रोमाण्टिक मान्यता तैपनि समय वा चरित्रका दृष्टिले पूरै निर्धारित र सीमित हुन सक्तैन भन्ने कुरा पनि हामीले बुझ्नुपर्छ ।

रवीन्द्रनाथ ठाकुर आफ्नो 'जीवन-स्मृति' मा भन्छन्— 'यो रोमाण्टिक शब्दको ठीक अर्थ के हो, विश्लेषण गरेर भन्नु सजिलो छैन । तर मोटामोटी भन्ने हो भने रोमाण्टिक भन्नाले विचित्रता प्राचुर्य, जीवन–समुद्रको तरंग–लीला, अविराम गति चांचल्यमा आलोक–छायाको द्वन्द्व–सम्पात भन्ने बुझिन आउँछ । यसको अर्को पनि पक्ष छ विशुद्ध विस्तारको, आकाशको निर्निमेष नीलिमाको, सुदूर दिगन्तरेखामा असीमताको निस्तब्ध आभासको ।'

२. रोमान्टिक अभियानः प्रेरणा–स्रोत र विकास–प्रक्रिया

२.१ प्रारंभ–बिन्दु

१६ रौं शताब्दीको अन्त्य र १७ रौं शताब्दीको प्रारम्भ वेलामै इङ्गल्याण्डमा र स्पेनमा रोमाण्टिक प्रवाह वा रोमान्टिक अभियान सग्बगाएको हो । तैपनि १७ रौं र १८ रौं शताब्दीका नव–क्लासिकल व्याप्तिलाई तोड्दै १९ सौं शताब्दी नै मूलतः रोमाण्टिक दर्शन र कलात्मक–साहित्यिक प्रयोगको वेला हो भन्ने कुरा स्पष्टै छ । त्यसैले रोमाण्टिक शब्द १८ रौं शताब्दीको आखिरी र १९ सौं शताब्दीको प्रारम्भतिरको साहित्यिक प्रवृत्तिलाई बुझाउनाका निम्ति अत्यन्त सुगम शब्द देखापर्छ । तैपनि समय र व्यक्ति-साहित्यकार पिच्छे रोमान्टिक प्रयोग र मान्यता बेग्लिएको अनुभव हुन्छ । छोटकरीमा भन्न खोज्दा साहित्यिक उदारतावादकै नाम रोमाण्टिसिज्म हो भने पनि नहुने चाहिँ होइन ।

गहिरो तथा आध्यात्मिक स्तरको प्रकृति सम्बन्ध, व्यापक–उदार मानवतावादमा विश्वास र उन्मुक्त-स्वच्छन्द अभिव्यक्ति–प्रणाली नै रोमाण्टिक मान्यताका मूलभूत बुँदा हुन् र रोमाण्टिक दृष्टिमा साहित्य–सृजना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अन्तस्तलमा सुषुप्त आनन्दलाई जागृत पार्ने उद्देश्यले गरिन्छ । साहित्य-प्रचलित रूढिहरू र नियमका कट्टरताको विरोध गर्ने प्रवृत्ति नै रोमाण्टिक प्रयोगको स्पष्ट चिन्ह पनि हो । अवश्यै यो प्रवृत्ति कुनै-न-कुनै कालमा प्रत्येक भाषाको साहित्यमा देखापर्छ र साहित्यको युगचक्रको एक भाग नै हो । तैपनि यूरोप-अमेरिकाका सन्दर्भमा फ्रान्सेली राज्यक्रान्ति (१७८९) को ऐतिहासिक र मानवतावादी प्रभावपछि नै रोमाण्टिक अभियानको खास अभ्युदय भएको मानिन्छ र रूसो प्रथम रोमाण्टिक ठानिन्छन् । बन्धनको त्याग र स्वतन्त्रताको वरण नै रूसोको मूल चेतना हो । त्यसैले उनी नियमको पालन-अनुकरणभन्दा आन्तरिक प्रेरणाको महिमा देख्छन् । मानवतावादका प्रवक्ता रूसोको प्रभाव रोमाण्टिक अभियानमा अत्यन्त प्रभावशाली रहेको छ । जे होस्, सोह्रौं र सत्रौंका सङ्क्रमण कालको पूर्वाभास देखिए पनि खास रोमाण्टिक धारा अट्ठारौं शताब्दीका अन्तिम चरणमा नै जर्मनी हुँदै फ्रान्स इङ्गल्याण्डका वातावरणबाट प्रवाहित हुन्छ ।

२.२ प्रेरणा स्रोत

रोमाण्टिक अभियान कुनै एक सम्प्रदाय वा मान्यता नभएर यूरोप-अमेरिकाको आत्मिक र मानवीय चेतनाको अभिव्यञ्जनाको विविधतामय र बहुमुखी विकास प्रक्रिया भएकाले यसको विकास-प्रक्रियाको सुनिश्चित व्याख्या गर्नु अत्यन्त कठिन छ । परम्पराको रूपरेखाभित्रै नवीन अन्वेषण गर्नुदेखि लिएर पूर्ण विद्रोहसम्मका कलात्मक प्रवृत्ति रोमाण्टिक अभियानका अँगालाभित्र पर्दछन् । बरु विषयवस्तु वा अभिवृत्ति र रूपपक्षका आधारमा रोमाण्टिक अभियानको स्रोतको विवेचना केही मात्रामा गर्न सकिन्छ ।

यस क्रममा रोमाण्टिक अभियानले प्राप्त गरेका स्रोत र स्वीकारेको पृष्ठभूमिको सङ्केत गर्नु प्रासङ्गिक हुन सक्छ । गैह्र क्लासिकल मुलुकका प्राकृतिक दृश्य र संस्कृतिको अभिव्यञ्जनामा यस रोमाण्टिक अभियानले ठूलो चाख लिएको भेटिन्छ । साथै मध्ययुगको वातावरण र उपादान(सामग्री) तिर अनि राष्ट्रिय अतीततिरको गहिरो अभिरुचिलाई पनि यसै रोमाण्टिक प्रवृत्तिको लक्षण भन्न सकिन्छ । कुनै भूभागको स्थानीय रङ्ग पनि रोमाण्टिक प्रयोगको एक खास बुँदा हो; सामान्य कुराको विशिष्ट र विलक्षण प्राकृतिक अङ्कन नै पनि त्यसको एक प्रवृत्ति हो । त्यसैले रोमाण्टिक कलामा देखापर्ने प्रकृति वन्य अवस्थामा र तरोताजा वैयक्तिक अनुभूतिका साथ पनि देखापर्छ । साथै प्लेटोवाद, रहस्यवाद र क्रिश्चियनवादको प्रभाव पनि रोमाण्टिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चेतनाविकासमा परेको छ । यत्ति मात्र होइन, अतिप्राकृतिक वातावरणको प्रस्तुतीकरण पनि रोमाण्टिक धाराले ग्रहण गरेको पाइन्छ । रात, मृत्यु, ध्वंस, चिहान, भूतप्रेत र खण्डहर जस्ता पैशाचिक उपादान (सामग्री) को प्रयोगद्वारा अतिप्राकृत वातावरण जगाइएको अनुभव समेत रोमान्टिक धारामा प्राप्त हुन्छ ।

रोमाण्टिक धाराको केन्द्रीय प्रवृत्ति हो वैयक्तिक अभिव्यञ्जना वा आत्मपरक अभिव्यक्ति जस अन्तर्गत स्वप्न र अवचेतनको पनि विशेष भूमिका रहन्छ । जहाँसम्म रोमाण्टिक नायकको कुरा छ, ऊ आत्मकेन्द्री हुन्छ अनि ऊ कहीं उदासता र उराठले खाए जस्तो क्षीण र कहीं अग्निमय विद्रोही पनि देखापर्छ । रोमाण्टिक कवि द्रष्टा (भिजनरी) का रूपमा प्रायः प्रकट हुन्छ । विवेकको सट्टा आवेग, यथार्थताको सट्टा आदर्श अनि परिष्कारभन्दा स्वतः स्फूर्तता वा निर्झरतावाद रोमाण्टिक चेतनाको स्वरूप हो ।

सङ्गीतात्मकता र गीतिवाद रोमाण्टिक कवि अँगाल्छ र ऊ कलाका क्षेत्र–सीमाको अतिक्रमण गर्दै चित्रकारी र वास्तुकलाका प्रभाव पनि बोक्न थाल्छ । स्वभावतः स्वप्न, मूर्च्छा, अस्पष्टता र अवचेतनको अभिव्यञ्जना प्रणालीले गर्दा रोमाण्टिक कला वस्तुपरक क्लासिकल कलाभन्दा जटिल–निगूढ सृजना बन्न जान्छ । रोमाण्टिक अभियानमा नव–क्लासिसिज्मलाई हिर्काउने बानी त छँदैछ तर क्लासिसिज्मको ताजा प्रेरणाभने रोमाण्टिक चेतनाका निम्ति अवर्जित नै रहेको वा इन्कार नगरिएको अनुभव हुन्छ । वास्तवमा कुनै ताजा–हरियो राष्ट्रिय साहित्यलाई रोमाण्टिक धाराको निकटतम पाउन सकिन्छ ।

रोमाण्टिक धाराले केही खास नयाँ दार्शनिक प्रभावहरू पनि अँगालेको छ । साफट्सबरीको प्रतिभा–सिद्धान्त; लन्जाइनसको उदात्तता सिद्धान्त, योंगको 'मूलभूत संरचनाका सम्बन्धमा विचार,' ब्रूड र वर्क्सका दार्शनिक मान्यता, हम्यान र मउरिट्सका स्थापना, हेर्डरको संरचनात्मक इतिहास–सिद्धान्त, ला चौस्सेको रङ्गमञ्चको धारणा, मान्क्षेको अबौद्धिकतावादी व्याख्या आदिको प्रभाव यस रोमाण्टिक धारामा परेको छ । रूसोका आदिमतावाद र प्राकृतवादद्वारा अनुप्राणित मानवतावादको गम्भीर प्रभाव पनि रोमाण्टिक धाराले ग्रहण गरेको छ । साथै रेडक्लिफ, ष्टर्न र रिचर्डसनका भावुक; व्यङ्ग्यात्मक र गोथिक (आदिम–बर्बर) उपन्यासहरूले पनि रोमाण्टिक प्रेरणा दिएका हुन् । अरु गेटेको 'प्रोमिथियस' जस्ता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कृतिद्वारा भाग्य र ईश्वरप्रति प्रश्न अनि खुला र निगूढ रूपमा देखाइएको प्रेमवादले पनि रोमाण्टिक प्रवाहका विकासमा निकै प्रभाव पारेको अनुभव हुन्छ।

रोमाण्टिक अभियानले नव–क्लासिकल निकट पूर्ववर्ती परम्परासँग विद्रोह गर्दै शेक्सपियर, दाँते र कार्वेण्टस्‌बाट प्रेरणा ग्रहण गरेको हो।

२.३ रोमाण्टिक धाराको असर

यूरोपेली चेतनामा रोमाण्टिक अभियानको के प्रभाव पर्‍यो ? स्वतन्त्रताको धारणालाई र आवेगको प्रमुखतालाई रोमाण्टिक अभियानले मल–जलका साथै पुष्टि प्रदान गर्‍यो। स्वतन्त्रताको अर्थ हो नियम, परम्परा र आधिकारिताका विरुद्ध विद्रोह अनि व्यक्ति-चैतन्यका निम्ति उद्दीपन। आवेगको अर्थ हो विवेकवादको ह्रास अनि मानवीय प्रवृत्तिमा जीवन–शक्ति, रहस्यात्मकता, सृजनशीलता र प्रातिभ ज्ञानको संस्कार। उदारतावादका रूपमा विख्यात रोमाण्टिक मान्यताले वैयक्तिक स्वतन्त्रतालाई जीवन-प्रदान गर्‍यो। रोमाण्टिकहरूमध्ये कोही नास्तिक रहे, वर्डस्वर्थ विश्वात्मवादी रहे, बादलेयर अस्थिरता (ब्लास्फेमी) तिर ढल्के। वर्गसनको 'भाइटलिज्म' र नित्सेको 'महामानव' मा पनि रोमाण्टिक दर्शनको प्रतिविम्ब भेटिन्छ।

२.४ रोमाण्टिक धाराउपर अक्रमण

२० सौं शताब्दीको प्रारम्भमा लेसेरले रोमाण्टिक धारणामाथि गम्भीर आक्रमण गरेका हुन्। भावुकताद्वारा विवेकको अपहरण गरियो भन्ने कटु आक्षेप गर्दै उनले रोमाण्टिक धाराका भर्त्सनामा प्रमुख भूमिका अँगालेका हुन्। मानववादी–नीतिवादी बबिटले पनि विवेक र आत्म-नियन्त्रणका महत्तम गुणहरूको उपेक्षा गरेको आरोपमा रोमाण्टिक धारणाको उच्छेदन गर्ने बाटो लिएका हुन्। अर्कोतिर मिडल्टन मरे चाहिँ निश्चल–पाशविक आदिमतातिर एकोहोरिन नचाहँदै विवेकका साथ अविवेकात्मक मानव प्रवृत्तिको समन्वय चाहन्छन् र नव–रोमाण्टिक बन्दछन्। यथार्थवादले रोमाण्टिक धारालाई मिल्काउन खोजेको हो भने अतियथार्थवादीहरूचाहिं विवेकतत्त्वको परिहार रोज्दै रोमाण्टिक प्रभाव नयाँ रूपमा बोक्छन्, अनि यथार्थवादले रोमाण्टिक अरुचि देखाएकोमा असहमत हुन्छन्। त्यसैले अति-यथार्थवादलाई रोमाण्टिक उच्छृङ्खलताकै विकास पनि ठानिन्छ। जे होस्, रोमाण्टिक धाराका बारेमा संकीर्ण साहित्यिक विवाद थुप्रै–थुप्रै भए पनि यस्तो विवादमा कुनै सार्थकता छैन भन्ने कुरा अब छर्लङ्ग भइसकेको छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साथै कुनै पनि लेखक रोमाण्टिक धाराका विवाद ग्रस्तताका कारणले आजकल यो रोमाण्टिक विल्ला लगाउन मन पराउँदैन भन्ने कुरा पनि सबैले बुझेकै छन् । यत्तिको अस्पष्टता 'रोमाण्टिक' शब्दले बोकिसकेको छ र यसलाई सीमित रूपमा अर्थ्याउनुको कुनै सङ्गति पनि छैन । अब रोमाण्टिक शब्द जीवित–सार्थक छभने स्वतन्त्रता र आवेगको दार्शनिक सन्दर्भ वा क्लासिकलका सापेक्षतामा त्यसभन्दा भिन्न साहित्यिक प्रवृत्तिविशेषको रेखाङ्कनमै मात्र जीवित छ । अरू केही विद्वान्हरू के ठान्दछन्भने १९ सौं शताब्दीदेखि आजसम्मको सम्पूर्ण साहित्यिक–कलात्मक गतिविधि यही रोमाण्टिक उपद्रवको श्रृङ्खला हो अनि परम्परा र नियम तोड्न थाल्ने रोमाण्टिक धाराको कुनै सीमा छैन र २० सौं शताब्दीको सम्पूर्ण साहित्यिक स्वेच्छाचारिता रोमाण्टिक श्रृङ्खला नै हो । यस आक्षेपले अतियथार्थवाददेखि विसङ्गतिवादसम्मको साहित्यिक अराजकताप्रति रोमाण्टिक धारालाई नै उत्तरदायी ठहऱ्याएको छ ।

२.५ रोमाण्टिक धाराको विकास प्रक्रियाको वर्गीकरण र अभिन्नताको प्रश्न

क्रोचे कोमाण्टिक, पछिल्ला रोमाण्टिक र ह्रासकालीन रोमाण्टिकका रूपमा रोमाण्टिक विकासको वर्गीकरण गर्न खोज्छन् तापनि प्राज्. एम. परिव्राटा र अबेरेसचाहिं १८ रौं शताब्दीको अन्त्यदेखि वर्तमान विन्दुसम्म नै जुन परिवर्तनक्रम देखापर्छ, त्यो सम्पूर्ण रोमाण्टिक हो भन्ठान्दछन् । स्ट्रिक, क्याजामिया र हर्बर्ट रीडको भनाइअनुसारचाहिं रोमाण्टिक धारा जीवन र साहित्यकै एक ध्रुव हो र अविच्छिन्न बहने एक साहित्य–धारा हो । वस्तुत: यो व्याख्या स्लेगेलको क्लासिकल रोमाण्टिक विभाजन र नित्सेको अपोलो–डाइनसिस प्रवृत्तिको भेदबाटै थालिएको हो । डाइनसिस रोमाण्टिक प्रवृत्तिका प्रतीक हुन्, अपोलो प्रशान्त क्लासिकल चेतनाका देवता । जे होस्, साहित्यका दुई धारामध्ये एकका रूपमा रोमाण्टिक धाराको अविच्छिन्नताकै सङ्केत यताबाट प्राप्त हुन्छ ।

वेलेक चाहिं यूरोपीय रोमाण्टिक धाराको एकरूपता देख्छन्भने लभज्वायचाहिं विविधतामय राष्ट्रिय अभिव्यक्तिका रूपमा रोमाण्टिक धाराको साक्षात्कार गर्दछन् । वास्तविकताचाहिं के होभने रोमाण्टिक धारा प्रत्येक देशमा एकसाथ आएको छैन । यसको साहित्यिक स्वरूप देशैपिच्छे भिन्न छ र प्रत्येक ठाउँमा 'रोमाण्टिक' शब्दको तात्पर्य उही छैन । कल्पना र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अन्तर्दर्शनको एक ढङ्गका रूपमा १७७० को दशकमै जर्मनीमा रोमाण्टिक धारा देखापऱ्यो, अनि इङ्गल्याण्डमा पनि यसको असर पऱ्यो। यो रोमाण्टिक धारा १८००–१८३० का बीच कतिपय परिवर्तनका साथ यूरोपमा फैलियो। तैपनि सम्पूर्ण यूरोप–अमेरिकी रोमाण्टिक धारामा कतिपय साझा वा सामान्य बुँदाहरू भने हुँदै नभएका होइनन्। पूर्ण सृजना–स्वतन्त्रता, स्वतः स्फूर्तता वा निर्झरता, अनुभूतिप्रति निष्ठा, आवेगमय संलग्नमा जस्ता प्रवृत्ति प्रत्येक रोमाण्टिक धारामा साझा रूपमा बहन्छन्। नकारात्मक प्रवृत्तिका रूपमा पनि रोमाण्टिक धारामा प्रायशः साम्यका बुँदाहरू भेटिन्छन्—बुद्धिवाद र विवेकवादको विरोध, नव–क्लासिकलप्रति विग्रह (इन्कार), वस्तुपरकताको अस्वीकार, विधासीमाको उलङ्घन, अनुकरणात्मकताको बहिष्कार, अस्पष्टता, आविष्कारशीलताप्रति अमोह, नीतिवाद र औपदेशिकताप्रति अरुचि, गद्यमा कवितात्मकता र कबितामा गद्यात्मक लय, सज्जात्मक अलङ्कारको साटो कार्यकारी अलङ्कार आदि। यसरी हेर्दा रोमाण्टिक धाराका नाना भङ्गाला हुँदा हुँदै पनि यसको एउटै मूल प्रवाहको अनुभव पनि पुष्टिन्छ।

साथै सबैजसो रोमाण्टिकहरू मौलिकता र कल्पनाको स्वतन्त्र क्रीडा मन पराउँदै आत्माभिव्यञ्जनाको मार्गमा हिँड्छन्। यिनीहरू अवचेतनको संकेतमा डुल्न चाहन्छन् जहाँ स्वभावतः सहजानुभूति, प्रतीक र आदि बिम्बमय पुराकथाको मुलुक हुन्छ। त्यसैले जटिलता र अस्पष्टता रोमाण्टिक धाराको अतिरिक्त उत्पादन हुन जान्छन्। जे होस्; यी प्रवृत्तिबाट पनि रोमाण्टिक प्रवाहको आधारभूत एकता व्यक्त हुन्छ।

जर्मनीको रोमाण्टिक साहित्य वस्तुतः क्लासिकल झैं देखापर्छ अर्थात् नव–क्लासिकल प्रवृत्तिप्रति विग्रह (इन्कार) भए पनि क्लासिकल ताजापनको प्रेरणा र प्रभावमै यो जर्मन रोमाण्टिक पूर्वसचेतता समृद्ध बन्छ। गेटे र शिलर रोमाण्टिक संज्ञाको प्रचार–प्रसारभन्दा पहिलेका रोमाण्टिक ठहर्छन्। लगभग १७९८ तिर नै खास रोमाण्टिक अभियान जर्मनीमा पनि थालियो तर विश्वव्यापी प्रतिभाचाहिँ यसमा देखापरेनन्। यसबाट चाहिँ गेटेजस्ता पूर्व रोमाण्टिकहरूमा बढी क्लासिकल झुकाउ भेटिई यस धारामा दुई भँगाला देखापर्छन्।

रोमाण्टिक धारालाई पूर्व रोमाण्टिक र खास रोमाण्टिकका रूपमा विभाजित नगर्ने होभने अवश्यै १८ रौं र १९ सौं शताब्दीको सन्धि वेलादेखि नै खास रोमाण्टिक चहल–पहल थालिएको हो। तर केही विद्वान्हरू के

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ठान्दछन् भने १७ रौं शताब्दीका सङ्क्रमण कालमा रोमाण्टिक जागरण थालियो। तात्कालिक स्पेनतिर र इङ्गल्याण्डका सन्दर्भमा शेक्सपियरतिर दृष्टि दिंदा रोमाण्टिक जागरणको यो स्थापना निकै सत्य पनि प्रतीत हुन्छ। यसपछि पनि क्षीण रूपमा १८ रौं शताब्दीको तेस्रो चरणसम्म नवक्लासिकल दबदबाका बीच भए पनि रोमाण्टिक धारा अविच्छिन्न रहेको समेत ठानिन्छ। १७७० तिर त जर्मनीका गेटे जस्ता क्लासिकल झुकाउ आंशिक रूपमा भए पनि पर्याप्त रोमाण्टिक चैतन्य भएका प्रतिभाबाट रोमाण्टिक प्रवृत्ति प्रस्फुटित नै हुन्छ र १८ रौं शताब्दीका अन्त्यतिर त रोमाण्टिक अभियान नै थालिन्छ।

२.६ रोमाण्टिक धाराको प्रथम चरण

विद्वान्हरू १७९८–१८०५ सम्मको अवधिलाई प्रथम रोमाण्टिक युग स्वीकार गर्छन्। इङ्गल्याण्ड र जर्मनीमा यसै अवधिमा खास रोमाण्टिक धारा स्थापित भएको हो। रोमाण्टिक धाराका सङ्केतकका रूपमा जर्मनीका फ्रेडरिक स्लेगेल महत्त्वपूर्ण छन्। उनी ग्रीक क्लासिकल कृतिमा परस्पर विरुद्ध प्रकृति र चेतनाका बीचमा सन्तुलन देख्छन् र त्यसको प्रशंसा गर्छन्। तर यथार्थ र आदर्शको द्वन्द्वमय चेतनाबाटै अस्तित्वको द्वन्द्ववादको स्थापना गर्दै उनी आधुनिक विभाजित (सन्तुलन-मुक्त) आत्मामा ग्रीक परिष्कार सम्भव देख्तैनन्, किनभने विवेक र क्रिश्चियन धर्मको विकासले आधुनिक आत्मालाई खण्डित पारिसकेकाले त्यो सन्तुलन वा समन्वय असम्भव भएको छ। प्रकृतिको वास्तव संसार असीम छभने चेतनाको तरङ्ग पनि असीम छ र वास्तव संसारलाई यस कल्पनाले वा चेतनाले अन्तरात्मगत रूपान्तरण प्रदान गर्दछ। त्यसैले स्लेगेल परम सत्तासँग मनको असीम–रहस्यपूर्ण अन्विति नै रोमाण्टिक सृजनाको उद्देश्य हो भन्ने प्रतिपादन गर्छन्। यसरी नै वस्तुसंसार र चेतनाका बीचको खण्डित सम्बन्धको पुन:स्थापना हुन सक्छ भन्ने धारणा स्लेगेलले लिएका छन्। उनी यस सिलसिलामा यान्त्रिक सिद्धान्त नाघ्दै प्लेटोवादी र नव-प्लोटोवादी आध्यात्मिक चिन्तन अँगाल्न पुग्छन्। उनका विचारमा प्रकृति र विश्वात्मा (विश्वजनीन चेतना) का बीच अपरिभाष्य र निगूढ सम्वाद–सम्पर्क छ र मानवमन यसैमा भाग लिन्छ। रोमाण्टिक रचना यस्तै आध्यात्मिक प्रक्रिया हो भन्ने दर्शन उनले प्रस्तुत गरेका छन्। निष्कर्षमा स्लेगेल आधुनिक आत्मा ऐतिहासिक र वर्तमान कारणले गर्दा क्लासिकल सन्तुलन प्राप्त गर्न सक्तैन भन्दै आध्यात्मिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सन्दर्भमा रोमाण्टिक स्थापना प्रस्तुत गर्छन् । तर उनको यो रोमाण्टिक-क्लासिकल विभाजन सशक्त भएर पनि सम्पूर्ण रोमाण्टिक अभियानमा भने लागू हुन सक्तैन ।

रोमाण्टिक अभियानमा जर्मनीको मूलभूत योगदान दार्शनिक र सौन्दर्य-शास्त्रीय नै रह्यो भन्ने कुरा देखाइसकिएको छ र यस दार्शनिक र सौन्दर्य-शास्त्रीय सन्दर्भमा रोमाण्टिक मान्यता यस अभियानका प्रथम चरणमै जर्मनीमा पर्याप्त प्रौढ र परिपूर्ण रूपमा देखापऱ्यो । अरू 'काव्य शास्त्र' कै क्षेत्रमा पनि पुराकथा, प्रतीक, व्यङ्ग्य, मेधा, कल्पना आदिका सम्बन्धमा निकै गहन र गम्भीर अध्ययन तथा स्थापना १६९८ कै दशकका जर्मनीमा थालिन्छ । मध्यकालीन-क्याथोलिक चर्चका साथै मानव मनका विवेकात्मक र अविवेकात्मक प्रवृत्तिका बीच समन्वितिको आकाङ्क्षाबारे यसै वखत, पर्याप्त चिन्तन हुन्छ जसबाट रोमाण्टिक दर्शनको धरातल खडा हुन्छ । व्यक्तिका असीम स्वातन्त्र्य र सृजना-शक्तिको धारणा हुर्किन्छ र त्यसको पर्याप्त प्रभाव रोमाण्टिक चिन्तनमा पर्छ । कल्पना र मेधाको क्रीडाको द्वन्द्ववादका साथै कल्पनाको अनन्त सक्रियताको स्वीकार पनि रोमाण्टिक चिन्तनको विकासको एक उल्लेखनीय घटना हो ।

जर्मन महाकवि गेटेको 'फाउष्ट' को दोस्रो भागका अन्तिम पङ्क्तिहरू स्लेगेल र नोवालिसकै जस्ता पुराकथा र प्रतीक ओढेर देखापर्छन् भने गेटेमै पनि रोमाण्टिक स्पन्दन भेटिन्छ । गेटेको रंग-सिद्धान्त प्रकृतिको त्यही संरचनात्मक दृष्टिकोणबाट निक्लन्छ जसबाट शेलिङ्गको दर्शन रोमाण्टिक चेतनाका साथ उद्‌बुद्ध हुन्छ । शिलरचाहिँ जर्मनीमा अरोमाण्टिक लागे पनि फ्रान्समा पुग्दा रोमाण्टिक ठहरिन्छन् ।

अर्का जर्मन रोमाण्टिक नोवालिस 'रात्रिसूक्त' लेख्छन् र जादूमय आदर्शवादका प्रवक्ता पनि हुन् । ससीम वस्तुहरू केवल सङ्केत, प्रतीक र चिन्ह हुन् भन्ठान्दै अवैज्ञानिक व्याख्या वा कविको सहजानुभूतिद्वारा मात्रै यिनीहरूलाई अर्थ दिन सकिन्छ भन्ने धारणा उनले अँगालेका छन् । उनका विचारमा बाह्य संसारका स्पन्दन मानव-अन्तरात्माका स्पन्दन तुल्य छन् । अतएव कविता परम सत्य प्राप्त गर्ने कुञ्जी हो । प्रकृति र मानवका बीच समन्वयकार नोवालिस प्रकृति-दर्शन प्रस्तुत गर्छन् । वस्तुतः यही जादूमय आदर्शवाद वा प्रकृति-दर्शन कलरिज, ह्युगो र पोका साथै रिँबाड, मलार्मे र अन्य रोमाण्टिक-प्रतीकवादीहरूमा देखापर्छ । अरू गहिरिएर हेर्दा काण्ट,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हेगेल, शिलर, नोवालिस र स्लेगेल प्रभृत्ति द्रष्टाहरूको धरातलमै कलरिज जस्ता रोमाण्टिक कल्पनाका आचार्यले दीक्षा पाउँछन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुनुका साथै सम्पूर्ण यूरोप–अमेरिकी रोमाण्टिक–प्रतीकवादी अभियानको दार्शनिक पृष्ठभूमि जर्मन रोमाण्टिक चिन्तनमै अन्तर्निहित छ भन्ने कुरा छर्लङ्ग हुन्छ ।

२.७ रोमाण्टिक धाराको दोस्रो चरण

केही विद्वानहरू १८०६ देखि रोमाण्टिक अभियानको दोस्रो चरण प्रारम्भ भएको ठान्छन् । प्रारम्भमा आध्यात्मवादी, प्रगतिशील र नागर जर्मन रोमाण्टिक अभियान नेपोलियनको जर्मन–अधिकारपछि परिवर्तित हुन्छ । अब ऐतिहासिक मध्ययुग, रोमन क्याथोलिक चर्च र अतिदेशभक्तिको घेरामा रोमाण्टिक लहर रिङ्न थाल्छ । १८०५ सम्मका प्रथम रोमाण्टिक-हरू वर्तमान–असन्तोषले गर्दा आत्मनिन्दा गर्दै भविष्यतिर हेर्थेभने पछिल्ला रोमाण्टिकहरूको व्यक्तित्व राष्ट्र र चर्चको अभिव्यञ्जनामा मुखरित हुन थाल्छ । उनीहरू ऐतिहासिक गोधूलिवेलाको राष्ट्रिय अतीततिर विशेष रुचि लिन्छन् । साथै अब रोमाण्टिक अभियानमा लोकगीत र लोक कथाको प्रभाव थालिन्छ अनि लोक संगीत र लयप्रति नयाँ अभिसार पनि प्रारम्भ हुन्छ । सम्भवत: पछि अतियथार्थवादी अभियानले जादू–प्रेरणा र आदिम प्रकारका पुराकथातिर यतैबाट दीक्षा लिएको अनुभव हुन्छ । स्लेगेलका धर्म र पुराकथासम्बन्धी स्थापना र खोजको प्रभाव बढ्छ अनि नित्सेको अपोलो–डाइनसियस वर्गीकरणले असर पार्छ । फ्रेडरिक होल्डरलिनको कविता अर्फिज्मको सांगीतिक गम्भीरतामा प्रवेश गर्छ । जर्मनीका सुन्दर गीतिकवि हेनरिक हाइनले १८४३–४४ का पेरिस प्रवासमै रोमाण्टिक व्यंग्यपूर्ण विडम्बना–महाकाव्य लेखेका हुन् ।

इङ्गल्याण्डमा स्याफ्टसबरीले रूसोभन्दा पहिले नै मानवीय सहज वृत्ति र प्राकृत प्रतिभाको पक्ष लिएका हुन् । अफ्र थंसनको 'ऋतुहरू' कविता (१७२६–३०) ले प्रत्यक्ष पर्यवेक्षण र चोखो आवेग भरेर स्मरणीय प्रकृति–प्रयोग गरेको हो । एडवार्ड योंगको 'रातका विचार' (१६४२–४४) र ब्लेयरको 'चिहान' मा रात, उदासता र चिहानले काव्य–प्रवेश पाउँछन् । विशेषत: उत्तरी यूरोपका प्राचीन (अतीतका) कविताप्रतिको अनुराग थालिनु रोमाण्टिक स्रोतको प्रथम दोहनको संकेत हो । यसै सन्दर्भमा म्याक फर्सनको 'ओसियन' र पर्सीको 'रिलिक्स' बर्गर र हेर्डरका प्राचीन लोकगीतका अनु-करण, खोज र सम्पादनले नयाँ प्रेरणा थपेका हुन् । यसरी १७१९ तिर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जन-जातीय लोकगीततिरको अनुरागले कविताका सम्भावनाको नयाँ क्षितिज उद्घाटित गर्न थालेको अनुभव हुन्छ। अठ्र वालपोलको गद्य रचनाले गोथिक शैली देखाउँछ। अठ्र ग्रे, कलिन्स र ब्लेकका कविताले पूर्व रोमाण्टिक प्रहर वा रोमाण्टिक उषा बोलाएभने वर्डस्वर्थ र कलरिजको 'लिरिकल वेलेड' (१७९८) ले पूरै रोमाण्टिक विहान आमन्त्रित गऱ्यो अनि अंग्रेजी कविता शेली, बाइरन र किट्स पनि आएपछि रोमाण्टिक समृद्धिसम्म पुग्यो।

तर इङ्गल्याण्डमा भने रोमाण्टिक अभियानका उद्देश्य र धारणा आदिको कुनै स्पष्ट चर्चा र स्थापना भएनन् भन्न सकिन्छ। 'रोमाण्टिक' नामकरण पनि अंग्रेजी कविहरूका निम्ति त्यति साह्रो रोचक लाग्दैन। वर्डस्वर्थ प्रकृतिलाई दिव्यता-मानवता दिन्छन्भने कलरिज अतिप्राकृतलाई प्राकृत तुल्याउँछन्। ब्लेक रहस्यवादी प्रतीकात्मकता अँगाल्छन्भने वर्डस्वर्थ बाल्य-निर्मलता। वर्डस्वर्थ र कलरिज सत्यप्राप्तिका निम्ति विवेकको साटो कल्पनालाई आमन्त्रण गर्दछन्। शेली 'प्लेटोवादी छन्, धार्मिक रूपमा नास्तिक पनि हुन्। कलरिजका कवितामा ज़ादू, स्वप्न, आदिम प्राकृतवाद र कल्पनाको प्राचुर्य छ। बाइरन ध्वंसका रागिनी गाउँछन् र व्यंग्यात्मक छन् अनि अर्ध-आत्मगाथात्मकरूप अँगालेर पनि पर्याप्त नव-क्लासिक पोपका नजीक पनि छन्। किट्स परिष्कृत सौन्दर्य अँगाल्दै रोमाण्टिक भएर पनि अलिकति क्लासिकल पनि हुन पुग्छन्। अर्थात् अंग्रेजी रोमाण्टिक धारा कुनै एक सूत्रमा नबाँधिएकाले विविधतामय र समृद्ध छ। मूलतः जर्मन प्रभावचाहिं समालोचक-दार्शनिक कलरिजले ग्रहण गरेका छन्।

फ्रान्समा नव-क्लासिकल उपलब्धि सुनौलो र अपूर्व भएकाले अनि नव-क्लासिक उत्थानको मूलभूमि फ्रान्स नै भएकाले त्यहाँ रोमाण्टिक धाराले अभ्युदयका निम्ति लामो सङ्घर्ष गर्नुपऱ्यो। यसैको फलस्वरूप फ्रान्सेली रोमाण्टिक धारा जति क्लासिकल-विरोधमा उग्र छ, त्यति कुनै पनि अन्य यूरोपीय भाषाको रोमाण्टिक अभियान उग्र रहेन। मूलतः १८२०-३० नै फ्रान्सेली रोमाण्टिक वेला हो र भिक्टर ह्युगो नै यसका मुख्य प्रतिभा हुन्। फ्रान्सका साहित्यकारका साथै कलाकारले पनि रोमाण्टिक अभियानमा भाग लिए र चित्रकार, मूर्तिकार र संगीतकारहरूले पनि क्लासिकल प्रणाली त्यागी रोमाण्टिक अभिव्यञ्जना अँगाले। विशेषतः ती संगीत-नाटककार वाग्नर उल्लेखनीय छन् जसबाट फ्रान्सेली प्रतीकवादले निकै प्रेरणा लियो। क्लासिक्सको मूल घर इटालीमा भने १८१५ पछि नै रोमाण्टिक लहर राम्ररी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पुग्यो, यद्यपि रोमाण्टिक प्रवृत्तिको स्पर्शचाहिँ पहिल्यैदेखि इटालीमा थालिएको हो । स्पेनमा १७ रौं शताब्दीमै इङ्गल्याण्डमा झैं रोमाण्टिक पूर्व-उत्थान देखापरे तापनि मूल रोमाण्टिक धारा चाहिँ इटालीमाभन्दा पनि पछि थालियो, साथै त्यहाँ क्लासिकल र नव-क्लासिकल चैतन्यसँग मिलोमतो पनि विच्छिन्न भएन ।

रोमाण्टिक धाराले कवितात्मक उत्कर्ष चाहिँ इङ्गल्याण्डमै प्राप्त गऱ्यो । अङ्ग्रेजीका रोमाण्टिक उपन्यासकार स्कटको प्रभाव इङ्गल्याण्ड बाहिर पनि परेको हो, विशेषतः फ्रान्सेली उपन्यासकार द्वय भिक्टर ह्युगो र बाल्जाकमा र जर्मनीका साहित्यकारमा पनि उनको असर पऱ्यो; तर अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक कविताको असर भने अति व्यापक रहेको पाइन्छ। इङ्गल्याण्डमा परिवर्तित-संशोधित हुँदै लगभग १९ सौं शताब्दीभर नै रोमाण्टिक प्रभाव रह्यो, प्रि-र्‍याफलाइट आन्दोलन पनि रोमाण्टिक नै हो अनि भिक्टोरिया-युगमा पनि टेनिसन पर्याप्त रोमाण्टिक प्रभावमा छन् । यस धाराले औपन्यासिक उत्कर्ष फ्रान्समै प्राप्त गऱ्योभने दार्शनिक तथा सौन्दर्यशास्त्रीय चरमोत्कर्ष जर्मनीमै पायो । जे होस्, जर्मनी र इङ्गल्याण्डकै प्रभावमा यूरोप महाद्वीपका अन्य देश फ्रान्स, इटाली, पोर्तुगाल, स्पेन, रूस, पोल्याण्ड आदिमा रोमाण्टिक धारा पुग्दछ । विशेषतः फ्रान्सेली रोमाण्टिक कविताले आफैमा विशेष समृद्धि प्राप्त गर्न नसके पनि ह्युगोका औपन्यासिक रचनामा र अझ बादलेयर जस्ता महान् कवि (प्रतीकवादी) जन्माउनमा सफलता प्राप्त गऱ्यो। वास्तवमा 'पापका फूलहरू' का प्रतीकवादी कवि बादलेयरको प्रतीकवाद रोमाण्टिक धाराकै नवीन संस्करण पनि हो जस अन्तर्गत अरू पनि उल्लेख्य कविहरू संगीत, स्वप्न, रहस्य र अवचेतनको उन्मुक्त क्रीडाद्वारा उत्कर्ष प्राप्त गर्छन् । अंग्रेजी रोमाण्टिक कवि बाइरन रूसमा विशेष सम्मानित हुन्छन् र त्यहाँ पुश्किन जस्ता महाकवि देखापर्छन् । यो रोमाण्टिक धारा नयाँ दुनियाँ वा अमेरिकासम्म पनि पुग्छ अनि एडगर एलेन पो र ह्विटमनले रोमाण्टिक अभिव्यञ्जनालाई पर्याप्त उन्मुक्तता र उत्कर्ष प्रदान गर्छन् । अझ अंग्रेजी रोमाण्टिक धाराले भारतसम्म आइपुगेर बङ्गलामा रवीन्द्रनाथ ठाकुरको निर्माणमा भूमिका खेल्छ र हिन्दीमा यसले छायावादी कविताको बलियो पृष्ठभूमि बनाउँछ अनि देवकोटाको केन्द्रीयतामा विक्रमको २० सौं शताब्दीको अन्तिम दशकमा नेपालसम्म पनि रोमाण्टिक अभियान आउँछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२.८ हर्बर्ट ग्रियर्सन: रोमाण्टिक धाराको विकास प्रक्रियाको व्याख्या

रोमाण्टिक चेतनालाई मध्ययुग र क्रिश्चियन धार्मिक आवेगको पुन-र्जागरण ठान्ने विद्वान्हरू पनि छन् तर रोमाण्टिक भन्नुको सीमा यति मात्र नभएर यसभन्दा धेरै विस्तृत छ भन्ने विचार ग्रियर्सन व्यक्त गर्दछन् । कतिपय रोमाण्टिकहरू मध्यकालका प्रवृत्ति र क्रिश्चियन धार्मिक आवेग नअँगालेर पनि रोमाण्टिक छन् भन्ने कुरा स्मरणीय नै छ ।

वस्तुतः रोमाण्टिक भन्नुको तात्पर्य रूपभन्दा चैतन्य महत्त्वपूर्ण रहनु हो र अझ रूपलाई विलक्षण–अनिश्चित मोहकता दिनु पनि हो । त्यसैले रोमाण्टिक कविता आन्तरिक प्रेरणामा भर पर्छ, तद्नुसार उठ्छ र गिर्छ, यसको स्रोत हो कविको स्वतः स्फूर्तभावुक ऊर्जा ।

हर्बर्ट ग्रियर्सनका दृष्टिमा रोमाण्टिकको तात्पर्य क्लासिकल समन्विति र संश्लेषर्णका क्रममा बहिष्कृत, दमित र परित्यक्त पक्षहरूको पुनर्जागरणको प्रबल चेष्टा नै हो । क्लासिकल धारासँगका असन्तुष्टिले गर्दा नयाँ स्वप्न र अन्तर्दर्शन कलामा सग्बगाउँछन् र यो नयाँ अभियान रोमाण्टिक धारा बन्दछ । कतिका निम्ति रोमाण्टिक धारा वा स्वच्छन्दतावाद नयाँ रूप–शिल्पको र प्रविधिको आविष्कृति अनि पुराना रूप–पद्धतिप्रति अस्वीकृति प्रकट गर्ने कलात्मक अभियान भए पनि महत्तम व्यक्तित्वका निम्तिचाहिँ यो अभियान आत्मिक–दार्शनिक स्तरको नव आवेग पनि हुन जान्छ अनि नयाँ दर्शन र आवेगले साहित्यका स्वर्णपक्षलाई छुने हुँदा कतिपय स्रष्टाहरूका निम्ति रोमाण्टिक धारा रूपगत नयाँ संभावनाको खोज पनि हो । ग्रियर्स-नका भनाइमा विश्वस्त स्पष्टता, सन्तुलित मानववाद, उपयुक्त अनुपातको रूप र परिष्कृत शुद्धता जस्ता प्रवृत्ति रोमाण्टिक प्रवाहमा रहँदैनन् बरु विचार र स्वप्न अनि शब्दशय्या र लयको नव–विलक्षण सौन्दर्य यसमा प्रकट हुन्छ । त्यसैले रोमाण्टिक रचनामा शब्दशय्या प्रतीकात्मक, रङगीन र ध्वन्यात्मक हुन जान्छ अनि भाषा समृद्धतर हुन जान्छ; विचार र भावनाका जटिलतर र अस्पष्टतर धारालाई व्यक्त्याउने रोमाण्टिक अभिव्यक्तिमा गद्य–पद्यका लयहरू पनि विविध र जटिल हुन जान्छन् ।

ग्रियर्सन पाश्चात्य–यूरोपीय साहित्यमा ऐतिहासिक रूपमा रोमाण्टिक अभियानका तीन महत्त्वपूर्ण युग औंल्याउँछन् ।

पहिलो रोमाण्टिक युगमा प्लेटो र युरिपाइडिसं सक्रिय भएको ग्रीक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यको प्राप्ति देखापर्छ । प्लेटोबाटै शेलिङ्ग र फिस्ते जस्ता जर्मन रोमाण्टिक द्रष्टा अनि स्पेन्सर, वर्ड्सवर्थ र शेली जस्ता उत्तरवर्ती कविहरू प्रभावित भएको कुराले प्लेटोको रोमाण्टिक प्रवृत्तिलाई स्पष्ट पार्छ । कविका निन्दक भए पनि र क्लासिकल प्रवृत्तिको मुटुमै रहे पनि दर्शन र कवितालाई समन्वित गर्ने प्लेटो ग्रियर्सनका दृष्टिमा प्रथम रोमाण्टिक देखापर्छन् । प्रत्यय (विचार) को दुनियाँ देखाउँदै र दृश्यभन्दा परको अदृश्य आदर्श जगत्तिर सङ्केत गर्दै प्लेटोले रोमाण्टिक प्रवृत्ति बोकेको अनुभव उनी गर्छन् ।

प्लेटोकै धारणा लिई नव-प्लेटोवादीहरू मार्फत विकसित भएका क्रिश्चियन धार्मिक प्रतिभा सेन्टपाल प्लेटोपछिका अर्का दोस्रा महान् रोमाण्टिक हुन् भन्ने विचार ग्रियर्सनले प्रस्तुत गरेका छन् । आत्माको ताजा जीवन पोख्तै सेन्टपाल हृदय वा वैयक्तिक अनुभूतिको आवेग-प्रवाहमा क्रिश्चियन धर्मको व्याख्यान गर्छन् । यसैले रोमाण्टिक अभियानलाई क्रिश्चियन धार्मिक आवेग-पुष्प वा मध्यकालीन जागरण भन्नु पनि अंशतः सार्थक प्रतीत हुन्छ । रूपपक्षभन्दा आत्माको प्रबल आवेगको प्रभावशाली अभिव्यञ्जनाका रूपमा रोमाण्टिक धारा क्रिश्चियन धार्मिक कृति वा स्तुति र भजनहरूमा पनि प्रकट भएकै अनुभव हुन्छ । यी स्तुति-भजनमा गीतिकवितामा जस्तै जटिल वैयक्तिक मनःस्थितिको अभिव्यञ्जना नभई प्रेम, अपराध-वृत्ति, स्तुति र पाश्चात्तापको सशक्त र सरल अभिव्यक्ति पाइन्छ । तर दोस्रो रोमाण्टिक अभियानको स्रोत यत्ति मात्र होइन, त्यसको मूल स्रोत चाहिँ मध्यकालीन रोमाञ्च रचना नै हो ।

ग्रियर्सन मध्यकालीन रोमाञ्च रचनाहरूको भूमिका रोमाण्टिक अभियानका विकासमा महत्त्वपूर्ण ठान्छन् । रोमाण्टिक अभियानलाई हेनको धारणानुसार 'क्राइष्टको रगतको आवेग-पुष्प' मात्र ठान्नु उनी अपर्याप्त मान्छन् । मान्छेको धर्मनिरपेक्ष चैतन्य प्रादेशिक, अर्थरियन र अन्य लोकगाथा र रोमाञ्च रचनामा प्रशस्त व्यक्तिएको छ । रोमाञ्च रचनाको धर्मनिरपेक्ष चेतनाले क्रिश्चियन भक्ति-अनुशासनका विरुद्ध गरेको यो 'जीवनका सहज रमणीयता र विलासिता अनि माधुमाधुरीप्रतिको अनुराग' पनि रोमाण्टिक चेतनाका क्रमिक विकासका द्वितीय चरणमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । अवश्यै आंशिक रूपमा क्राइष्टपूर्वका ग्रीक आचार-विश्वास पनि रोमाण्टिक स्रोत हुन् र क्रिश्चियन महात्माहरूका हार्दिक आवेगमा पनि केही मात्रामा रोमाण्टिक तत्त्व छ र निश्चय नै जर्मन, केल्टिक र पूर्वीय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनि अर्थरियन र प्रादेशिक जीवन, विश्वास र लोकगाथामा पनि अंशतः रोमाण्टिक स्रोत भेटिन्छ, तैपनि रोमाञ्च रचनाका सरदार (नाइट) का वीरता (सिभेल्री) र सुन्दरीका जादूमय माधुरी अनि अप्राकृत शक्तिको भूमिका अँगालेर नै मूलतः रोमाण्टिक धाराको दोस्रो युग विकसित भएको छ। ग्रियर्सन दोस्रो रोमाण्टिक अभियानका रूपमा रोमाञ्च रचनामै विशेष जोड दिन चाहन्छन्।

यी रोमाञ्च–रचनामा मानवीय चैतन्यले रोमनक्याथोलिक मूल्यका विरुद्ध विद्रोह गरेको वा क्रिश्चियन धर्म (रोमनक्याथोलिक) द्वारा दमित–निषिद्ध भावना र मूल्यलाई स्वीकारेको ग्रियर्सन ठान्छन्। वैयक्तिक शक्ति र सम्मान, प्रबल प्रणयावेग अनि नारीका सेवा–आराधना जस्ता रोमाञ्च–मूल्यहरू अवश्यै अक्रिश्चियन हुन् भनेर उनी तर्क गर्छन्। क्रिश्चियन रूढि र आचार–सिद्धान्तलाई नाघ्दै रोमाञ्च–रचनाले नयाँ जीवनको खोज गरेका हुन् भने क्रिश्चियन चर्चहरूले मान्छेको यस आवेगलाई रोक्ने प्रयत्न गरे। ईश्वरको कि नारीको प्रेम गर्ने? चर्च ईश्वरको माया गर भन्छ, मान्छेको मन नारीको प्रेम गर्न चाहन्छ। पछि क्रिश्चियन धर्मसापेक्ष साहित्यमै पनि लौकिक वा मर्त्य आकाङ्क्षाको चित्रण गरी त्यसलाई अलौकिक वा अमर्त्यतिर डोऱ्याउने, मर्त्य–आकाङ्क्षाको प्रथम स्तरबाट अमर्त्य–अलौकिक वा दिव्यको दोस्रो स्तर दिने र मर्त्य-आकाङ्क्षा सन्तुष्ट पार्ने प्रयत्न भयो। अर्कोतिर अङ्ग्रेजी साहित्यका शुक्रतारा चसर जस्ता साहित्यकार मर्त्य-आकाङ्क्षा र दिव्य निर्देशको द्वन्द्व नजीकै देखापर्छन्। महाकवि दाँते 'दैवी सुखान्त' महाकाव्यमा मर्त्य र अमर्त्य वा लौकिक र दिव्यको समन्विति र अझ मर्त्यलाई अमर्त्यमा परिणति दिन्छन्। दिव्य तत्त्व नै महाकवि दाँतेमा प्रबल छ। प्रादेशिकताले दाँतेलाई जति रोमाण्टिक वा मर्त्य बनाए पनि अन्ततः दाँते अमर्त्य, क्रिश्चियन वा क्लासिकल नै रहन्छन्। अझ हृदय र बुद्धिलाई बोलाएर क्रिश्चियन अनुशासन नरहने देखी क्रिश्चियन चिन्तक एक्विनस टमस ठोस दार्शनिकता नै दिन्छन्। जे होस्, बाह्रौं शताब्दीमै रोमाञ्च–रचना पलाए अथवा धर्मनिरपेक्ष मानवीय मूल्यको अभ्युदय भयो। यो मूल्य वा प्रवृत्ति जति हुर्कियो, त्यति रोक्ने प्रयास पनि भयो। मूलतः यही रोमाञ्च–रचनाको नै प्रसवण ग्रियर्सनका दृष्टिमा दोस्रो रोमाण्टिक युग हो: क्रिश्चियन धार्मिक आवेग वा लोक-साहित्य चाहिँ त्यसैका सहवर्ती तत्त्व मात्र हुन्।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तेस्रो रोमाण्टिक युग रूसोद्वारा आवाहन गरिन्छ अनि जर्मनी–इङ्ग्ल्याण्डमा आउँछ भनी ग्रियर्सन भन्दछन् । इङ्ल्याण्डमा डा० जोन्सनले यसलाई रोक्न खोजेका हुन् तर वडस्वर्थ र कलरिजले राम्ररी नै यसको थालनी गरे । यो रोमाण्टिक आन्दोलन जटिल र बहुमुखी छ तापनि धार्मिक, आध्यात्मिक र दार्शनिक नयाँ सन्दर्भका साथै रोमाञ्च–रचना र मध्यकालीन रोमन क्याथोलिक प्रवृत्तिको पुनरुत्थान अनि विद्रोह, भयङ्कर नकारात्मकता, आवेग–भावनाको उन्मुक्त प्रसवण, ग्रीक–स्वप्न, प्रकृति-पूजा, लोकगाथा, नयाँ भाषा, नवीन लय र विम्ब इत्यादिप्रति यस रोमाण्टिक अभियानमा अनुरक्ति रहेको छ । वस्तुतः व्यक्ति र समाजका स्वप्नहरूकै वा हृदयावेगहरूकै अभिव्यञ्जनामा रोमाण्टिक प्राणतत्त्व प्रस्फुटित हुन्छ । तर्कभन्दा आस्था अनि बुद्धिभन्दा हृदय अनि यथार्थभन्दा स्वप्न नै रोमाण्टिक प्रवृत्तिको केन्द्रीय सूत्र हो । ठीकै हो— 'सौन्दर्यमा विलक्षणताको योग नै रोमाण्टिक हो ।"

त्यसैले ग्रीक प्राप्ति, मध्ययुग, रोमाञ्च–रचना, प्रारम्भिक वा रोमन क्याथोलिक क्रिश्चियन विश्वास, विद्रोह, प्रकृतिप्रेम, भूत–प्रेत र परी अथवा कुनै अन्य विषयभन्दा आत्मपरक भाव वा स्वप्निल सुदूर चैतन्यकै अभिव्यक्ति रोमाण्टिक धारा हो भन्ने सङ्केत ग्रियर्सन प्रस्तुत गर्दछन् । प्रस्फुरण र शिल्पका बान्कीभन्दा पनि रोमाण्टिक धारा सहज–स्वच्छन्द मनोव्यञ्जना हो भन्ने उनको मनसाय छ ।

३. रोमाण्टिक धाराको दार्शनिक पृष्ठभूमि

'रोमाण्टिक कल्पना' का लेखक सर मोरिस बोरा रोमाण्टिक काव्य–धारामा कल्पनाको महत्त्व स्वीकार्छन् किन यस धारामा कल्पना महत्त्वपूर्ण छ त ? १८ रौं शताब्दीको यान्त्रिक–वैज्ञानिक दृष्टिकोणले आत्मा वा मनको महत्त्व खोसिदिएकोमा विरोध गर्दै आत्मतत्त्व वा मनस्तत्त्वको सृजनात्मक भूमिका रोमाण्टिकहरूले अँगालेको अनुभव उनी गर्छन् र यसै सन्दर्भमा कल्पना–शक्तिको भूमिका प्रकट हुन्छ । ईश्वर वा सृजनात्मक तत्त्वको भूमिका कम भएको १८ रौं शताब्दीको यान्त्रिक विश्व–दृष्टि रोमाण्टिकहरूलाई अस्वीकार्य हुन्छ र आत्मवादी दर्शन अँगाल्दै कल्पना शक्तिलाई महत्त्व दिइन्छ अनि साहित्य बहिरङ्ग चित्रणभन्दा अन्तरङ्ग अभिव्यञ्जना बन्न जान्छ । मनलाई केन्द्र र सञ्चालक शक्तिका रूपमा स्वीकार्दै आदर्शवादी दर्शनको छहारी रोमाण्टिकहरू खोज्छन् । यही मन वा आत्माको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सबभन्दा सशक्त क्रिया हो कल्पना। १८ रौं शताब्दीको यान्त्रिक दर्शनले मनलाई निष्क्रिय र इन्द्रिय प्रत्यक्षको ग्रहणकर्ता मात्र ठानेकोमा यिनीहरू असन्तुष्ट हुन्छन्। यिनीहरूका विचारमा मनका माध्यमले कल्पनाशक्तिद्वारा मान्छे दिव्य–ईश्वरीय शक्तिको सहभागी देखापर्छ। हाम्रा देवकोटाले भनेझैं कलाकार अब सानो ईश्वर वा स्रष्टा बन्छ। रोमाण्टिकका निम्ति कला जीवनको अनुकरण वा बहिरंग चित्रण नभई कल्पनाशक्तिको वरदानस्वरूप अन्तरङ्ग वा दिव्यप्रेरणाप्राप्त सृजना बन्न जान्छ। ब्लेक जस्ता रहस्यवादी रोमाण्टिक प्रतिभा कल्पना–जगत्‌लाई असीम, अनन्त, शाश्वत र दिव्य ठान्दछन्। कल्पना ईश्वरै हो उनका निम्ति। यद्यपि कलरिज यति निश्चित छैनन्, उनी पनि प्रथम कल्पनालाई यही ईश्वरीय स्थान दिंदै द्वितीय मानवीय कल्पनाद्वारा साहित्य–सृजना हुने ठान्दछन् र द्वितीय कल्पनामा पनि ईश्वरीय प्रतिच्छामा देख्तछन्। शेली, वर्डस्वर्थ र किट्सका निम्ति पनि कल्पना दिव्यतासँग सम्बन्धित छ, यद्यपि यत्तिको तीव्रता उनीहरूमा पाइन्न। तैपनि यान्त्रिकतावादसँग असहमत आत्मवादी जर्मन रोमाण्टिकहरू कल्पनावादका प्रभावमा जति रहस्यात्मक र दिव्योन्मुख छन् त्यति बेलाइती रोमाण्टिकहरू छैनन्। अङ्ग्रेजी रोमाण्टिकहरू आत्मवाद स्वीकारेर पनि अन्तर्मुखी यात्रामा त्यति ज्यादा हराउँदैनन् जति ब्रेण्टानो र नोवालिस डुल्दछन्। अनि अङ्ग्रेजी रोमाण्टिकहरू कल्पनाद्वारा नै सत्य–यथार्थ प्राप्त हुने ठानेर पनि आफ्नो कल्पना–जगत्‌लाई धर्ती र सामान्य मान्छेको नजीक ल्याउन प्रयत्न गर्छन्। निश्चय नै ब्लेक बढी रहस्यवादी छन्, तर अन्य अङ्ग्रेजी रोमाण्टिकहरू पर्याप्त मर्त्य–सचेत पनि छन्।

सम्भवत: कल्पना–जगत् र वस्तु–जगत्‌को समन्विति निकै महत्त्वपूर्ण साहित्यिक प्रश्न हो र रोमाण्टिकहरूको पनि शीर्षस्थ द्वन्द्व यहीं प्रकट हुन्छ। कल्पना वस्तुजगत्‌बाट पलायन वा विकृति मात्र भए प्रश्न हुँदैनथ्यो, तर वस्तुजगत्‌सँग कल्पना–जगत् कसरी समन्विति हुन्छ ? जब कल्पना दिव्यशक्ति हुन्छ तापनि वास्तविकतासँग पनि अक्षुण्ण सवन्ध कायमै रहने समन्वितिको कुरा गरिन्छ तब यो प्रश्न उठिहाल्छ। यस सन्दर्भमा उनीहरू प्रेरणा र अन्तर्दृष्टिको स्वीकार गर्दै कल्पनामा अन्तर्दृष्टि पाउँछन् र यसैद्वारा सत्यसम्म पुग्न चाहन्छन्। बहिरङ्ग सत्यभन्दा अन्तर्दृष्टिद्वारा उपलब्ध सत्य नै रोमाण्टिकहरूका निम्ति महिमामय बन्दछ।

काण्ट र शेलिङ्गका आत्मवादी दर्शनसँग ठूला अध्येता कलरिज

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिचित थिए। ब्लेक चाहिँ आफ्नै आन्तरिक चैतन्यद्वारा मात्र प्रबुद्ध व्यक्ति हुन्। त्यसैले आत्माको सत्ताका सन्दर्भमा १८ रौं शताब्दीका यान्त्रिक दर्शनबाट मुक्तिको आभास रोमाण्टिक प्रतिभाहरूलाई प्राप्त भयो। लक र न्यूटनका यान्त्रिक–वैज्ञानिक स्थापनाबाट मुक्त जर्मनेली आत्मवाद रोमाण्टिक धारणाको आत्म–दर्शनको वा सत्य–प्राप्तिको आधार बन्यो। वर्डस्वर्थ यसरी नै प्रकृतितिर हेर्छन्। कल्पनाद्वारा अदृश्य वा दृश्यातीत शक्तितिर वा रहस्यतिर हेर्दै रोमाण्टिकहरू आत्मजगत् वा त्यसद्वारा दिव्य-जगत्को प्रत्यक्षण गर्न चाहन्छन्। यो दिव्यजगत्सम्म पुग्न पनि यी रोमाण्टिकहरू आत्मजगत्को माध्यम लिंदै बहिर्जगत्मा दृष्टि दिन्छन्।

जे होस्, ईश्वरशून्य र स्वतः नियमित अनि आत्माशून्य र अन्तर्दर्शन-विहिन यान्त्रिक दर्शनका विरुद्ध जर्मन आत्मवादी दार्शनिकहरूले देखाएको दार्शनिक स्थापनाले रोमाण्टिक चेतनालाई दार्शनिक पृष्ठभूमि प्रदान गऱ्यो। रोमाण्टिक साहित्य-धाराले अन्तरात्माको सहजानुभूति (अन्तर्दर्शन) लाई सत्यप्राप्तिको आधार स्वीकार गऱ्यो र अन्तरात्मा वा आत्माको कल्पना–शक्तिलाई महत्त्व दिंदै कल्पना–प्राप्य आन्तरिक प्रत्यक्षण (पर्सेप्सन) वा अन्तर्ज्ञानका माध्यमबाट काल्पनिक सत्य, भावसत्य वा आन्तरिक सत्यलाई वरण गऱ्यो। बाह्य जगत् वा प्रकृति तथा दिव्य वा ईश्वरीय तत्त्वका बीच संपर्क वा संवाद स्थापित गर्ने भूमिका आत्मा वा अन्तरात्माले ग्रहण गऱ्यो अनि आन्तरिक प्रत्यक्षण (पर्सेप्सन) बाटै यो भूमिका पूर्ण हुने विश्वास रोमाण्टिक दर्शनले लियो। त्यसैले रोमाण्टिक धारामा आत्मवादी दर्शन व्याप्त छ र दिव्य वा ईश्वरीय सत्ता तथा बाह्य जगत्का बीच आत्माका कल्पना शक्तिका माध्यमबाट संपर्क-स्थापना अभीष्ट रहेको छ र कल्पनामूलक आन्तरिक प्रकाशबाटै सत्यप्राप्तिको विश्वास प्रबल बनेको पाइन्छ। रोमा-ण्टिक चिन्तनका यस प्रक्रियाबाट रोमाण्टिक सृजनाप्रति प्रभावित हुनु स्वाभाविकै हो; वस्तुगतताभन्दा आत्मगत सृजना रोमाण्टिक लक्षण हुन जान्छ र त्यहाँ आन्तरिक भावावेगको प्रबलतामा वस्तुजगत् रङ्गिनाका साथै दिव्य वा ईश्वरीय प्रतिच्छामा आभासित हुनु पनि प्रासङ्गिक नै अनुभव हुन्छ।

आन्तरिक वा आत्मिक सत्यमा विश्वस्त हुँदै रोमाण्टिकहरू आफ्नो कवितालाई त्यसैमा आधारित बनाउँछन्। तैपनि मात्राको दृष्टिले चाहिँ विभिन्न रोमाण्टिक साहित्यकारहरूमा आत्मिक सत्यप्रतिका विश्वस्तताका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मात्रामा विभिन्नताको अनुभव भने हुन्छ । ब्लेक उग्र रूपले अतिवादी छन् भने किट्स मर्त्य-ऐन्द्रियिक नै ज्यादा रहे पनि उनमा दृश्यातीत वा आत्मगत सत्यमा आस्था चाहिँ देखिन्छ र उनी पनि कल्पनाद्वारा पूर्ण सत्य प्राप्त गर्न चाहन्छन् । एस्. एम्. बोराका अनुसार कलरिजमा बहिर्जगत् निकै प्रभावशाली छ तापनि उनीद्वारा प्रतिपादित द्वितीय कल्पना ईश्वरीय शक्तिकै प्रतिच्छाया हो । वर्डस्वर्थ विवेक वा अन्तर्दृष्टि अनि वहिरंग जगत्को स्वतन्त्र सत्तासम्म पनि स्वीकार्दै कलरिजका नजीक–नजीक छन् । शेली प्लेटोवादी हुँदै परम सत्यको खोजीमा छन् । उपर्युक्त चर्चाबाट रोमाण्टिकहरूमा पाइने वस्तु सत्य र आत्मिकसत्यप्रति उन्मुखताका मात्रामा चाहिँ कम–बेसी रहेको कुरा स्पष्टिन्छ ।

मात्रा भिन्न भए पनि र प्रकार भिन्न हुन गए पनि रोमाण्टिकहरू कल्पनाद्वारा इन्द्रियातीत, अदृश्य र अज्ञात दिव्य सत्ता खोज्दै दृश्य, ज्ञात र ऐन्द्रियिक जगत्को व्याख्या गर्नुका साथै दृश्यजगत्ले हामीमाथि पार्ने प्रभावको पनि अभिव्यञ्जना गर्न चाहन्छन् । त्यसैले रोमाण्टिकहरू सृजना गर्नमा र आफ्ना सृजनाद्वारा मान्छेको अन्तरात्मालाई जगाउनुमा विश्वास राख्छन् । सी. एम्. बोराका विचारमा दृश्यजगत्भन्दा परको अदृश्य जगत्मा विलक्षण अन्तर्दृष्टि दिनु र सृजना गर्नु नै यिनीहरूका निम्ति कल्पना शक्तिको भूमिका हो ।

४. रोमाण्टिक धाराका संभाव्य खतरा र विशेषता

रोमाण्टिक साहित्य-धाराका सम्भावित खतराको उल्लेख पनि सर बोराले गरेका छन् । कल्पना विलक्षण–विकृत क्रीडा भई सत्यको प्रतिकूल हुन सक्छ र आन्तरिक उन्मादलाई सत्यका रूपमा लादिने प्रशस्त संभावना हुन सक्छ भने सी० एम्० बोरा यसलाई प्रथम रोमाण्टिक खतरा ठान्दछन् । यो खतरा अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक र कलावादीहरूले भोगेका पनि छन् । रोमाण्टिकहरू परम्पराप्राप्त उत्तराधिकारको सदुपयोग भन्दा प्रेरणामै भर पर्छन् भने वैयक्तिक स्वप्न र प्रेरणामै यसरी सीमित हुँदा एकाध विशेष प्रतिभाबाहेक अरूका कृतिमा काव्यका रूप र प्रविधिको पक्ष कमजोर हुन सक्छ र रोमाण्टिक सृजनाको यो दोस्रो खतरा हो । वर्डस्वर्थ र कलरिजको कवि-जीवनमा पनि यस्तो नयाँ आविष्कारशीलताको दुर्घटनात्मक प्रभाव परेको छ, प्रेरणा कम हुँदा पछि पछि उनीहरूलाई लेख्नै कठिन भयो । यदि परम्परागत परिधि भएको भए यो दुर्घटना हुने थिएनन् । अज्ञात–अदृश्यको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रस्तुतीकरण रोमाण्टिक धाराको अर्को खतरा हो। यो प्रस्तुतीकरण स्वभावत: अनिश्चित र अस्पष्ट हुन्छ। कुनै पुराण-कथा नभएका ठाउँमा कल्पनाद्वारा इन्द्रियातीत र दृश्यातीत तत्व अभिव्यञ्जना अत्यन्त जटिल बन्नु स्वाभाविकै हो। यो स्वप्निल कल्पनामूलक अज्ञात अभिसारले रोमाण्टिक कविहरूका समक्ष पर्याप्त कठिनाइ आइपर्छन्। उदाहरणार्थ यस क्रममा एड्गर एलेन पो र कलरिजलाई लिन सकिन्छ भने शेली-वर्डस्वर्थमा पनि यस्तो स्थिति आउँछ। उनीहरूका अज्ञात र अदृश्य अनुभवका यी कविता दुर्बोध बन्छन्, केवल शब्दका ध्वनिद्वारा अनिश्चित अज्ञात प्रभाव सिर्जन खोज्दा दृश्य-प्रभाव खजमजिई कविता अर्थहीन-दुर्बोध भएको पाइन्छ। एड्गर एलेन पो यसका चरम उदाहरण हुन्।

वस्तुत: रोमाण्टिक धाराका यी तीनवटै सीमा वा खतरा सीमाभन्दा राम्ररी रोमाण्टिक सृजना-प्रक्रिया आत्मसात् नगर्दा मात्र भोग्नुपर्ने खाडल हुन् र रोमाण्टिकहरूमध्ये विशेष शक्तिशाली प्रतिभाहरू चाहिँ यसमा उत्तीर्ण जस्तै छन्।

रोमाण्टिक साहित्य-धाराका अरू चर्का सीमाहरू पनि सी. एम्. बोराले औंल्याएका छन् र यी सीमा चाहिँ विशेष प्रतिभाहरूका निम्ति अविजेय साबित भएका छन्।

दृश्यजगत्भन्दा पर पुग्न खोज्नु, परम्परागत कुनै धर्मविशेष अस्वीकार्नु र नयाँ इन्द्रियातीत रहस्यको सामूहिक नभई व्यक्तिपिच्छे वैयक्तिक धारणा रहनुले गर्दा रोमाण्टिकहरूको दार्शनिक धरातल अस्पष्ट-दुर्बोध रहेको छ; रोमाण्टिक धाराको प्रथम सीमा यही हो।

रोमाण्टिक धाराको दोस्रो सीमा सौन्दर्यसम्बन्धी धारणाबाट उत्पन्न भएको छ। सौन्दर्य दृश्यजगत्बाट उद्बुद्ध भए पनि सत्यकै चरम गुण हो भनी रोमाण्टिकहरू भन्दछन् तापनि त्यस सौन्दर्य-धारणालाई उनीहरूले परिभाषित गर्न सकेका छैनन्। उनीहरूका रचनाबाट त्यस सौन्दर्यलाई चिन्न त सकिन्छ तर त्यो अपरिभाषित नै रहेको छ। यिनीहरूका प्रयोगलाई हेर्दा त्यही विलक्षण सौन्दर्य-धारणाका कारणले गर्दा यिनीहरूका काव्यवस्तुको सीमा पनि साँगुरो देखापर्छ। निश्चय नै जीवनका अज्ञात गोरेटातिर रोमाण्टिकहरूको दृष्टि पुगेको छ, तैपनि जीवनको ज्ञात विस्तारमा चाहिँ यिनीहरू नफैलिई खुम्चिएको अनुभव हुन्छ। यिनीहरू काव्य विषयवस्तु वा रचना-सामग्रीका दृष्टिले प्रकृतिको ग्राम्य-वन्य रूप, एकान्त, प्रेम,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतिप्राकृत तत्त्व, स्वप्न र जागापन आदि कतिपय पक्षमा सीमित छन्भने यिनीहरूभन्दा अलिकति भिन्नसमेत रहेका कवि बाइरन समकालीन जीवनका विविधतातिर चहार्छन् । अन्तर्मुखी धेरैजसो रोमाण्टिक कविहरू नागर र सामाजिक अनि समकालीन यथार्थप्रति विमुख छन्भने बाइरन यी कुरामा पर्याप्त सक्रिय छन् । निश्चय नै मानवताका मूल्य र आदर्शहरूको आवाज रोमाण्टिकहरूमा तीखो छ तर वहिर्मुखी कविहरू वा उभयमुखी कविहरूका तुलनामा अन्तर्मुखी रोमाण्टिकहरू जीवनको विस्तृत परिधिमा फैलिन सकेका छैनन् ।

रोमाण्टिकहरूको सीमा विस्मय र आश्चर्य-तत्त्वको विशेष अनुरागबाट पनि बन्न गएको छ र यसलाई अर्को (तेस्रो) सीमा भन्न सकिन्छ । अभ्यस्त प्रचलितभन्दा विलक्षण भाव र शिल्प-सौन्दर्यका आकाङ्क्षामा यिनीहरू विस्मय र आश्चर्यतत्त्वप्रति विशेष अभिरुचि राख्तै सामान्य संसार र यसका सामान्यताबाट पर-पर गएको अनुभव हुन्छ । आत्मवादी-आदर्शवादी प्रभावमा रहेर पनि ती दर्शनको यथावत् स्वीकार चाहिँ नगर्दै अनि यान्त्रिक-वैज्ञानिक धारणा नमान्दै यिनीहरू विवेक-तर्कप्रति अविश्वास गर्छन् र आवेगतिर लहसिन्छन् । कलरिज-शेलीले दर्शन पढे पनि परिणामतः तर्कभन्दा आवेग नै यिनीहरूमा प्रवल रहेको छ । अतएव बौद्धिकता र तर्कशक्तिले कवितालाई जुन विशेष वल दिन सक्छन्, त्यसको योगदान रोमाण्टिक कविहरू कमै प्राप्त गर्छन् । साथै व्यावहारिक दृष्टिबाट हेर्दा पनि रोमाण्टिक कविहरू उपयोगितात्मक कम बनेका छन् भन्ने गुनासो पाइन्छ ।

यिनै खतरा र सीमाका बीच रोमाण्टिक कविताको क्षेत्र देखापर्छ भने यसमा के कस्तो विशेषता पाइन्छ ? दृश्य वस्तुलाई अत्यन्त सजीव-संवेद्य रूपमा ग्रहण गर्दै त्यसैद्वारा अदृश्यतिरको सङ्केत गर्ने नयाँ दिशा रोमाण्टिक धारामा देखाइएको छ जसलाई यसको विशेषता ठान्न सकिन्छ । कल्पनाद्वारा कुनै वस्तुलाई रोमाण्टिक कविहरू एकैसाथ यसको संवेद्य-ऐन्द्रियिक स्तरमा र वस्तुत्व अर्थात् यसको परम अनन्त-अतीन्द्रिय सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्छन् । यसरी यिनीहरूका निम्ति रहस्य र वास्तविकता अविभेद्य देखापर्छन् । यस विशेषतालाई सर एम. बोरा भर्जिल (क्लासिकल) र किट्स (रोमाण्टिक) द्वारा लेखिएका बुल्बुल (नाइटेङ्गल) कविताका आधारमा स्पष्ट गर्छन् । भर्जिल वस्तुलाई जति मानवीय स्पर्श दिंदा-दिंदै पनि वस्तुभन्दा ज्यादा देख्तैनन् अर्थात् नाइटिङ्गल नाइटिङ्गल नै रहन्छ । तर किट्स व्यक्ति नाइटिङ्गललाई सम्वोधन गर्दै समय-देशहीन नाइटिङ्गल वा अनियन्त्रित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समयहीन गीतको प्रतीकसम्म पुग्छन् । यसरी दृश्य र दृश्यातीतको समन्वय रोमाण्टिक कविको विशेषता देखापर्छ । यो द्विमुखी प्रयोजन नै रोमाण्टिक कविताको निजत्व हो र ठूलो विशेषता हो । रोमाण्टिक कवि दृश्यजगत्को स्रष्टामात्र नभई अदृश्यजगत्कै माध्यमबाटै पूर्ण हुनु रोमाण्टिक धाराको टड्कारो विशेषता ठहर्छ ।

५. निष्कर्ष

रोमाण्टिक वा स्वच्छन्तावादी धाराको उपर्युक्त चर्चालाई निम्नलिखित बुँदाका माध्यमबाट छोटकरीमा अझ स्पष्टचाउन सकिने देखिन्छ :—

(१) 'रोमाण्टिक' शब्द प्रथमतः निन्दाकै अर्थमा प्रयुक्त भए पनि आज यो शब्द विश्व साहित्यकै एक अत्यन्त उपलब्धिपूर्ण धाराको नाउँ हुन आएको छ र पश्चिमी सभ्यता र चेतनाका इतिहासमा यसलाई क्लासिकल धाराका विपरीत अर्को धारा स्वीकारिएको छ ।

(२) 'रोमाण्टिक' लाई सरलभन्दा सरलका साथै विशिष्टभन्दा विशिष्ट तात्पर्यसम्म प्रदान गरिएको छ र यसका असङ्ख्य परिभाषा भेटिन्छन् ।

(३) 'रोमाण्टिक धारा' का निम्ति हिन्दी विद्वान्हरूले दिएको स्वच्छन्दतावाद पर्याय हामीकहाँ पनि स्वीकृत हुन खोज्दै छ; 'रोमाण्टिसिज्म' भन्नाले स्वच्छन्दतावाद र 'रोमाण्टिक' मात्र भन्दा स्वच्छन्दतावादी भन्ने तात्पर्य हामी बुझ्दछौं ।

(४) ईशवीय सत्रौं शताब्दीदेखि नै यस शब्दको प्रयोग देखा परे पनि यसले आफ्नो खास तात्पर्य क्लासिकल-रोमाण्टिक विभाजनका क्रममा जर्मनीमा स्लेगेलका चर्चाबाटै प्राप्त गऱ्यो र अठारौं शताब्दीका अन्त्यसम्ममा यो प्रचरित समेत भयो ।

(५) ग्रीक विद्वान् प्लेटोलाई नै प्रथम रोमाण्टिक मान्नेहरू पनि छन् अनि नवप्लेटोवादमा र सेन्टपालका क्रिश्चियन धार्मिक भावावेगमा पनि रोमाण्टिक आभास अनुभव गर्नाका साथै मध्य–युगमा रोमांच रचनामा र लोक–साहित्यमा पनि रोमाण्टिक पूर्वाभास देख्नेहरू पनि छन्; सोह्रौं र सत्रौं शताब्दीका इङ्गल्याण्ड (शेक्सपियर) र स्पेनमा प्रथम रोमाण्टिक जागरणको दर्शन गर्ने पक्ष पनि देखिन्छ र अठारौं शताब्दीसम्मका नव क्लासिकल दबदवाका बीच पनि रोमाण्टिक धारा क्षीण रूपमा बगेको समेत ठानिन्छ अनि अठारौं शताब्दीका अन्तिम चरणका जर्मनीमा क्लासिकल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रवृत्तिसँग सन्तुलित रोमाण्टिक धारा महाकवि गेटेले दिएको पनि मानिन्छ। यसै अवधिको जर्मन आत्मवादी दर्शन र सौन्दर्य शास्त्रको आत्मवादी चिन्तनवाट तथा रूसोका मानवतावादका उद्घोषवाट प्रेरित भई अठ्ठारौं शताब्दीका अन्त्यतिर चाहिँ नव क्लासिक धारा प्रति विद्रोह गर्दै खास रोमाण्टिक धारा थालिएको कुरा त सर्वमान्य नै छ। यसपछि रोमाण्टिक धारा यूरोप–अमेरिकाभर फैलियो भने अङ्ग्रेजी रोमाण्टिक धारा वाङ्गलामा रवीन्द्रनाथका माध्यमबाट भारतीयकरण प्राप्त गरी हिन्दी छायावाद समेत हुँदै १९९१ सालतिर महाकवि देवकोटाका केन्द्रीयतामा नेपाली भाषामा पनि आइपुग्यो; १९९१–२०१६ को देवकोटा–युग मूलतः रोमाण्टिक धाराकै उत्कर्ष–काल हो।

(६) फ्रान्सेली प्रतीकवाद र अतियंथार्थवादलाई पनि रोमाण्टिक धाराकै नवीन संस्करणस्वरूप अविच्छिन्नताको श्रृङखला ठान्नेहरू पनि छन्; अरु क्लासिकल संयम, सन्तुलन र परिष्कारभन्दा विपरीत जे जति साहित्यिक चेष्टा र अराजकता ईशाका बीसौं शताब्दीभर देखिएका छन् तिनको प्रारंभ–विन्दुका रूपमा पनि रोमाण्टिक धारालाई लिने प्रयत्न समेत देखा नपर्ने चाहिँ होइन।

(७) रोमाण्टिक धाराको खास आफ्नो दार्शनिक पृष्ठभूमि छ जसलाई जर्मन आत्मवादी दर्शनले आध्यात्मिक आधार दिएको र रूसोको 'समानता, स्वतन्त्रता र भ्रातृता' मा आधारित मानवतावादले सामाजिक धरातल समेत दिएको ठानिन्छ। रोमाण्टिकहरूमध्ये धेरैजसो रहस्यवादसम्म पनि पुगेका छन्; दिव्य वा ईश्वरीय वा अतीन्द्रिय सत्ताको प्रत्याभास रोमाण्टिक रचनामा प्रशस्तै छ। वस्तुजगत् र दिव्य जगत्को अन्तर्दर्शन गर्ने र स्वच्छन्द–स्वतः स्फूर्त सृजना गर्ने आत्माका विशिष्ट शक्तिका रूपमा कल्पना–शक्तिको स्वीकार तथा प्रयोग रोमाण्टिकहरू गर्दछन्; यिनीहरू वस्तुसत्यभन्दा भावसत्य, काल्पनिक सत्य वा आन्तरिक सत्यमा विश्वास गर्दछन्। तर्क र विवेकभन्दा अन्तरात्माका अन्तर्ज्ञानद्वारा भावमय सत्य प्राप्य छ भन्ने धारणा रोमाण्टिक चेतनाको मुटु हो।

(८) रोमाण्टिक रचनामा सामग्रीका रूपमा वन्य प्रकृति र प्राकृतिक ग्रामीण जीवनप्रति, अति प्राकृत (पैशाचिक) वातावरणप्रति, अतीतका प्राचीन र मध्यकालीन सभ्यताप्रति एवम् रोमाञ्च रचना र लोक साहित्य तथा संस्कृतिप्रति निकै चाख पाइन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(९) रोमाण्टिक धारालाई अ–नागर र अ–यथार्थवादी साहित्यिक अभियान पनि भन्न सकिन्छ र यसलाई यान्त्रिक र औद्योगिक सभ्यताका विरुद्धको आत्मिक आक्रोश पनि ठान्न सकिन्छ ।

(१०) रोमाण्टिक वा स्वच्छन्दतावादी धारा मूलतः क्लासिकल धाराकै प्रतिध्रुवका रूपमा प्रकट हुन्छ । वस्तुमयताभन्दा आत्मपरकतातर्फ, चेतन र विवेकका नियन्त्रणभन्दा अवचेतनको स्वतः स्फूर्त निर्झरमय प्रवाहतर्फ बौद्धिकताभन्दा हार्दिक भावका उच्छलनतर्फ अनि सचेत शिल्पको कालिगढी-भन्दा अवचेत–प्राप्त सहजप्राकृत अभिव्यक्तितर्फ जाँदा रोमाण्टिक धारा प्रकट हुन्छ र क्लासिकल धारासँग अलग्गिन्छ । सचेत मनद्वारा अदमित व्यक्ति-अवचेतनको आत्मपरक स्वच्छन्द प्रवाहमै रोमाण्टिक भाव-संस्कार देखापर्छ । कल्पनाका केन्द्रीयताभित्र आत्माभिव्यक्तिमूलक तथा प्रकृति र प्राकृतिक संस्कार एवम् सभ्यताप्रति अभिमुख मानवीय प्रकृतिमा स्वभाव वा अवचेतन आवेगको भाव-सत्य र स्वतः स्फूर्त रूप–प्राप्ति नै रोमाण्टिक धाराको वैशिष्ट्य हो ।

(११) अवश्यै क्लासिकल धाराको संयम, सन्तुलन र परिष्कार यसमा कमै संभाव्य हुन्छन्, परन्तु यसका तीव्र भावका ऊर्जा र स्वतः स्फूर्त सहजस्वछन्द अभिव्यञ्जनामा पाइने ताजापन चाहिँ यसको प्राप्ति हो ।

(१२) कतिपय रोमाण्टिक प्रतिभाहरू रोमाण्टिक भाव र क्लासि-कल शैली अँगाली समन्वयात्मक देखापर्दछन् भने रोमाण्टिक धाराको खास आफ्नो स्वरूप चाहिँ भाव र शैली दुवैमा सहज, स्वच्छन्द र स्वतः स्फूर्त अभिव्यक्तिशक्तिमा नै आधारित रहन्छ ।

(१३) आन्तरिक उन्मादलाई सत्य ठान्ने, स्वतः स्फूर्त ऊर्जा वा प्रेरणामा भर पर्दा रूप र प्रविधि टुहुरिने र उमेर ढल्कँदा कविता लेख्न कठिन हुने वा अज्ञात, अतीन्द्रिय र अमूर्तलाई छुन खोज्दा अभिव्यक्ति अस्पष्ट रहने संभावना रोमाण्टिक धारामा भए पनि विशेष शक्तिशाली प्रतिभाले यी खतरालाई पार गरेकै पाइन्छ । परन्तु रोमाण्टिक दर्शन आत्मवादी भएर पनि प्रायः वैयक्तिक रही दुर्बोध हुनु अनि सौन्दर्यका विल-क्षण धारणा परिभाषित नहुनु र प्रायः विषयवस्तुको क्षेत्र अन्तर्मुखी तथा साँगुरो रहनु एवम् विस्मय र आश्चर्यप्रतिको मोहले गर्दा जीवनका सामान्य-ताबाट पर तर्कनु आदि सीमा चाहिँ रोमाण्टिक धाराका दुर्बलता नै हुन् । परन्तु दृश्य जगत्लाई अत्यन्त सजीव र संवेद्य रूपमा भावात्मक किसिमले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ग्रहण गरी अदृश्यतर्फ सङ्केत गर्ने र कुनै वस्तुलाई एकै साथ त्यसको ऐन्द्रियिक र अतीन्द्रिय स्तर दुवैतर्फ छुने जुन भावमय तरल व्यञ्जनाशक्ति शक्तिशाली रोमाण्टिकहरूमा पाइन्छ त्यसबाट यसका सीमाको क्षतिपूर्ति हुन सक्छ। भाषा, लय, विम्ब र भावमा जुन साङ्केतिकता वा व्यञ्जनात्मक लचक रोमाण्टिक धारामा हुन्छ, त्यसलाई यसको मोहकप्राप्ति ठान्न सकिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविधवाद

(ग) यथार्थवाद–प्रकृतवाद

१. यथार्थवाद

१.१ दार्शनिक पृष्ठभूमि

यथार्थवाद प्रथमतः पाश्चात्य दर्शनमा 'यथार्थ के हो' भन्ने प्रसङ्गमा झल्किए पनि आज चाहिँ साहित्यिक सृजना र समालोचना तथा मूर्तिकलाका क्षेत्रमा नै विशेष रूपमा देखापर्छ । यथार्थ के हो भन्ने चर्चाको प्रथम विन्दु पाश्चात्य दर्शनका प्रथम प्रवक्ता प्लेटोमै भेटिन्छ; जब उनी 'प्रत्यय नै यथार्थ हुन्' भन्दै वाह्य संसारका वस्तु नभई तिनका प्रत्यय, प्रतीति, आदर्श वा विचारलाई नै ठान्दछन्, यो यथार्थ-चिन्तन थालिन्छ । तर रहस्यवादी, अध्यात्मवादी वा आदर्शवादी प्लेटोद्वारा प्रेरित यो यथार्थ-चिन्तन वस्तु-यथार्थभन्दा परम वा दिव्य यथार्थप्रति उन्मुख रहेको छ र वस्तुतः प्लेटोवाद हाम्रा आजका यथार्थसंबन्धी अत्यधिक वस्तु परक धारणाभन्दा पर्याप्त विपरीत रहेको कुरा पनि उत्तिकै सत्य छ । वस्तुजगत् वा परम सत्ता यथार्थ हो भन्ने विषयमा अरिस्टोटलको अनुकरण सिद्धान्तले वस्तुसत्यप्रति समर्थन जनाएको हो; तैपनि यो विवाद चालू नै रह्यो र मध्यकालसम्म पनि यो विवाद रहेको हो । मूलतः भाषाको दर्शनसम्वन्धी आधुनिक खोजले नै वस्तु–यथार्थ र मानसिक यथार्थका यस वादविवादमा प्राण भरेको अनुभव हुन्छ । वस्तु–प्रतीति र मानस–प्रतीतिमा कुनचाहिँ यथार्थ हो ? प्लेटोको पालाको विवाद 'जगत् र परम सत्तामा यथार्थ कुन हो' भन्ने प्रश्नमै केन्द्रित थियोभने आधुनिक विवाद चाहिँ वस्तुगत र मानस प्रतीतिकै बीचमा रहेको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छ। इन्द्रिय–प्रत्यक्षबाट वस्तुका बारेमा प्राप्त हुने ज्ञान नै यथार्थ हो भन्ने धारणा नै आज प्रबल भएर देखापरेको छ। त्यसैले यथार्थवाद आदर्शवाद-भन्दा भिन्न प्रतीत हुन्छ, आदर्शवाद मनोगत भए यथार्थवाद वस्तुगत देखिन्छ। वास्तवमा यथार्थवाद सत्यसम्बन्धी सिद्धान्त-विशेषसँग सम्बन्धित छ। यो सत्य–विशेष के हो ? विद्यमान कुनै यथार्थसँग वा वास्तविकता-सँग सम्बन्धित सत्य नै त्यो सत्य–विशेष हो। विद्यमान यथार्थले ईश्वरीय वा मानसिक यथार्थको निषेध गर्दछ र वस्तुगत र सामाजिक यथार्थमै यथार्थवाद केन्द्रित हुन्छ।

१.२ यथार्थवादको मूल स्वरूप

साहित्यका इतिहासमा यथार्थवाद पनि रोमाण्टिकवाद जस्तै जर्मनीबाटै थालिन्छ। त्यहीं १८३० तिर हाइनरिख हाइनका कवितामा सर्वप्रथम व्यक्तिँदै यथार्थवाद थालिएको ठानिन्छ। समाजशास्त्रका अग्रणी चिन्तक मानिने फ्रान्सेली दार्शनिक कोन्त त्यही भूमिका यथार्थवादी अभियानमा ग्रहण गर्छन्, जुन भूमिका आत्मवादी दर्शनका अग्रणी काण्टले रोमाण्टिक अभियानमा खेलेका हुन्। अगस्तस कोम्त या कोन्तको भाववाद (पोजि-टिभिज्म) बाह्य तथ्यकै साक्ष्म मात्र स्वीकार्छ र यथार्थवादी मूल धारणा पनि यही हो। वस्तु–यथार्थताको पुट प्रबल भएको 'अनुकरणवाद' द्वारा प्लेटोका चेला अरिष्टोटलले पनि यथार्थवादको सङ्केत प्राचीन ग्रीसमै समेत गरेकै लाग्न सक्छ। वस्तुतः रोमाण्टिक आत्मपरकताको साटो वस्तुपरकता वा वस्तुवाद नै आजको यथार्थवाद हो। अथवा रोमाञ्च–रचनाको अति-रञ्जना, आदर्शवादको मनोगत चेतना, नीतिवादी औपदेशिकता र रोमाण्टिक आत्मपरकताका विपरीत वस्तुगत यथार्थप्रति निष्ठा नै यथार्थ-वादको टड्कारो स्वरूप हो। परन्तु साहित्य–प्रचलित यथार्थवादले समाजगत वस्तुपरकतामा विशेष जोड दिएको छ। यो सामाजिक वस्तुगतता अवश्यै नयाँ धारणा हो र यथार्थवादको मूलभूत प्रवृत्ति पनि हो। यस सन्दर्भमा सोच्ता क्लासिक्स र शेक्सपियरलाई आ–आफ्नो देशकालको उपज ठान्ने ड्राइडेन र स्लेगेलको समाजपरकता समेत उल्लेखनीय बन्दछ। अझ साहित्य-कारको व्यक्तित्व भन्ने कुरा जाति, देश र कालद्वारा निर्धारित हुन्छ भन्ने टेनको योगदान पनि यथार्थवादी साहित्य-चेतनाका स्मरणीय छ। यस समाजपरक धारणाले यथार्थवादका विकासमा पर्याप्त रूपमा अप्रत्यक्ष भूमिका खेल्नुका साथै यथार्थवादको सामाजिक चरित्र बनाउनमा निकै योगदान

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दिएको प्रतीत हुन्छ। यथार्थवादी साहित्यका अभियानमा आत्मतत्त्वका साथै शिल्पतत्त्व पनि गौण बन्न गएको कुरा स्पष्टै छ। समाज–चित्रणको यथातथ्यकै मूल्याङ्कन नै यथार्थवादी समालोचना साबित भएको छ, यथार्थवादी साहित्य–सृजनाकै प्रवृत्ति पनि त मूलतः सामाजिक वस्तुतथ्यको प्रस्तुतीकरण नै हुन आएको छ।

साहित्यिक समालोचनामा रोमाण्टिकवाद र आदर्शवादका विरुद्ध तात्पर्यमा यथार्थवादको प्रयोग हुन्छ। वास्तविक जीवन र संसारसँग निकट रूपमा सम्बद्ध र यिनैको अनुकरणतुल्य चित्रण–अङ्कन या वर्णन–विवरण गर्ने साहित्य नै यथार्थवादी कहलाउँछ। प्रयोगमा यथार्थवादी साहित्य के हो ? वस्तुपरक, फोटोग्राफिक, रिपोर्टपरक र शिल्पहीन ढङ्गले विषयवस्तु लिनुकै नाम पनि यथार्थवाद हुन गएको छ। यथार्थवादी साहित्यमा साहित्यकारका आत्मपरक भावना र अनुभूतिको प्रवेश काम्यभन्दा वार्ज्य नै ठानिन्छ अनि सामाजिक फोटोग्राफी नै प्रायः आमन्त्रित गरिन्छ। सत्यका प्राप्तिका निम्ति पूरै चोखो वस्तुपरक मार्ग अँगाल्न सकिन्छ भन्ने यथार्थवादी दर्शनकै प्रयोग यथार्थवादी साहित्यले पनि गरेको पाइन्छ।

१.३ यथार्थवादका मूल प्रवृत्ति

यथार्थवादमा पनि विशुद्ध, विवेचनात्मक र नव–यथार्थवादका तीन भेद देखापरेका छन्। विशुद्ध यथार्थवाद परिप्रेक्ष्य र गतिविधिको पूर्ण विवरण दिने खुला क्यामेरा होभने विवेचनात्मक यथार्थवाद यथार्थको छनोट पनि हो अनि नव–यथार्थवादचाहिँ नयाँ सामाजिक सन्दर्भसमेत लिएर देखापर्छ। यो सामाजिक यथार्थवाद समाजशास्त्र र अरु मार्क्सवादी चिन्तनद्वारा प्रभावित हुँदै विभिन्न शाखामा विकसित हुँदै आएको छ।

यथार्थवादी साहित्यका प्रमुख प्रवृत्तिहरू के हुन् ? यी प्रवृत्तिहरूको वर्गीकरण यस प्रकार गर्न सकिन्छः— (क) स्थानीय दृश्य र समयस्पन्दन, (ख) समकालिक घटना र परिस्थिति, (ग) कथावस्तुका निम्ति खास महत्त्वपूर्ण नभए पनि ठाउँ र व्यक्तिको सूक्ष्मातिसूक्ष्म विवृति, (घ) भाषिका र क्षुद्र भाषाको प्रयोगको यथावत् पुनरुत्पादन, (ङ) विज्ञान र व्यवसायका क्षेत्रका शब्दावली र पारिभाषिक शब्दको विशेष प्रयोग, (च) डकुमेण्ट, चिठी; स्मारिका (मेम्वायर्स) को अन्तर्भावद्वारा वर्णित घटनाप्रति विश्वसनीयताको संबर्धन।

यिनै प्रवृत्तिहरू अँगाल्दै १९ सौं र २० सौं शताब्दीका कतिपय महान्

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लेखकहरू (विशेषत: उपन्यासकारहरू) देखापरेको र उनीहरूले यथार्थवादको पक्षग्रहण र प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

१.४ यथार्थवाद र प्रकृतवादको सह-अस्तित्व

साहित्यिक प्रयोगक्षेत्रमा यथार्थवाद र प्रकृतवाद पर्याप्त मात्रामा सँगसँगै हिँडेको पाइन्छ । स्वभावत: प्रश्न उठ्छ— किन यथार्थवाद र प्रकृतवाद सँगसँगै गाँसिनुका साथै सँगसँगै घिस्रिन्छन् ? उत्तर दिँदै भन्न सकिन्छ— 'यथार्थवाद र प्रकृतवाद प्रयोगात्मक रूपमा पर्याप्त समानता राख्दछन् ।' वस्तुसत्यमा विश्वस्त यथार्थवादी दृष्टि संसारका सतह र पदार्थ पक्षसँग अनुबद्ध हुन्छ र प्रकृतिलाई नाघेजस्तो देखापर्ने मानवीय चरित्र र वृत्तिमा अभिरुचि नराखी तिनीहरूलाई इन्कार्ने गर्दछ । प्रकृतवाद पनि संसारको पदार्थपक्ष र तदनुरूप मानवीय प्रकृतिका निरूपणमा प्रवृत्त हुन्छ । त्यसैले दार्शनिक स्तरमा यिनका बीच भिन्नताका बुँदा समेत भए पनि सृजनात्मक प्रयोगका स्तरमा चाहिँ एकै ढङ्गले पनि प्रकृतवादी र यथार्थवादी कतिपय सृजना देखापर्छन् । यथार्थवाद प्राकृतिक र मानवीय यथातथ्यमा विश्वास गर्छभने प्रकृतवाद पनि प्राकृतिक यथातथ्य र तदनुरूप मानवीय प्रकृतिमा आस्था राख्तछ । यथार्थवादी सृजना वस्तुपरकताकै सफल प्रयोगबाट छुट्टिन्छभने प्रकृतवादी रचना पनि वस्तुपरकतामै सक्रिय हुन्छ । उदाहरणार्थ फ्लुबर्ट, बनेट आदि साहित्यकारहरू यथार्थवादी र प्रकृतवादी पनि मानिन्छन् । जे होस्, प्रकृतिको विकासवादी व्याख्याबाट प्रेरित जीव-शास्त्रीय मानव-प्रकृतिको प्रयोग गर्ने प्रकृतवादसँग वस्तुसत्यप्रति निष्ठा राख्ने हुनाले प्राकृतिक र जैविक यथातथ्य मन पराउने यथार्थवाद निकट भएबाटै यी दुईका प्रयोग-क्षेत्रमा पनि निकटता आएको अनुभव हुन्छ ।

१.५ यथार्थवादउपर आक्रमण

'रोमाञ्च'का पक्षपातीहरूले यथार्थवादमाथि कटु आक्रमण गरेका छन् । यथार्थवादले यथार्थको सानो अंश वा बाह्य यथार्थ मात्रै टिप्न खोजेको आरोप गम्भीर रूपमा लगाइएको छ । स्टेभेन्सनको भनाइमा मान्छे बाह्य सत्य र आम्ल-लवणको जैविक तारतम्यमा मात्र सीमित नभएर चित्रित कम्मल र कथात्मक भित्ति भएको न्यानो कल्पनामय मस्तिष्क-गृहमा रहन्छ । यस तात्पर्यमा 'यथार्थ वा सत्य भन्ने कुरा वस्तुको इन्द्रिय-प्रत्यक्षभन्दा धेरै धेरै विस्तृत छ र यथार्थवादले मूलभूत सत्यको सार्है थोर्है अंश मात्र अङ्गीकार गर्न सकेको छ ।' तर यस्ता आक्षेपहरू हुँदा-हुँदै पनि आधुनिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कथा–उपन्यास अनि नाटकका क्षेत्रमा चाहिँ यथार्थवाद पर्याप्त प्रचलित रहेको छ । अर्को दृष्टिकोणबाट हेर्दा जीवन वा समाजको हेय, अश्लील, गन्दा र निषिद्ध ठानिएका प्रदेशको शुष्क यात्रा गर्न र रमणीय–चमत्कार नहुनु पनि यथार्थवादका कटुतम सीमा रहेका छन् । तैपनि रोमाञ्च रचना र रोमाण्टिक रचनाका अतिरञ्जित कोरा कल्पना-विलासबाट मुक्त हुँदै जीवन–जगत्को वास्तविकतातिर फर्किनुचाहिँ यथार्थवादको उपलब्धि हो ।

समाजशास्त्री अगस्तस कोम्ते (कोन्त) द्वारा प्रवर्तित भाववादले सत्य बाह्य परिस्थितिद्वारा निर्धारित र व्याख्येय छ भन्ने धारणा पेश गरेपछि चाहिँ वस्तु–यथार्थको बोलबालामा यथार्थवादी साहित्य हुर्किएको अनुभव हुन्छ । यथार्थवादलाई सन्त साइमन र प्रोधोन जस्ता समाज–सुधारकका साथै चित्रकार गुस्बाव कौरवेटले साहित्यलाई समाजको उपज ठान्दै नयाँ दिशा दिएका हुन् । यस्तै सन्दर्भमा संसार (जस्तो यो छ) को चित्रण यथार्थवाद हो भन्ने धारणा बन्न गयो । त्यसपछि रोमाण्टिक धाराप्रति विरोधशील नयाँ काव्यधारा 'पार्नासियन' सम्प्रदाय १९ सौं शताब्दीका उत्तरकालका फ्रान्समा मूर्त वस्तुलाई आफ्नो आधार मान्दै देखापर्छ । हिपोलेट टेनका 'जाति, देश र क्षण' को धारणाले पनि यथार्थवादी धारणाको विकास–प्रक्रियालाई प्रभावित पाऱ्यो । डार्विनको विकासवादको महाद्वीपीय प्रभावले पनि यथार्थवादलाई विशेष बल प्रदान गऱ्यो । यसमा वेलिन्स्कीले सामाजिक यथार्थवाद अँगालेर यथार्थवादी समालोचनालाई डोऱ्याएको अनुभव हुन्छ । इमाइल जोलाको यथार्थवादी प्रयोगबाटै गद्य आख्यान (कथा–उपन्यास) र नाटकको क्षेत्रमा यथार्थवाद पर्याप्त प्रभावशाली हुन जान्छ । सामान्यतम स्थिति र सालाखाला चरित्रचित्रणमा विश्वास गर्ने यो यथार्थवाद समाजको निम्नवर्गको यथार्थ चित्रकारीको पर्याय जस्तै देखिन्छ । शैलीको दृष्टिले पनि दूरस्थ विम्ब र रूपकलाई वा विशेष अलङ्करणलाई त्याग्दै सरल–सामान्य वर्णनमै यथार्थवाद भुलेको छ । भनूँ, हाम्रा वाणभट्टको वा बालकृष्ण समको जस्तो सुनिर्मित-परिष्कृत अनि चमत्कारपूर्ण भाषासँग यथार्थवाद सहमत हुँदैन र वास्तविक कथा भाषा वा बोलचालको पुनरुत्पादनको प्रयत्न गर्नुका साथै गद्यतालको निकटतम भएर यथार्थवादी भाषाप्रयोग बग्न चाहन्छ । यथार्थवादको चरमता मानसिक क्षितिजतिर हेर्दै नहेर्ने इड्गर ली माष्टर्सको 'स्पून रिभर एन्थोलजी' मा देखापर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छनोटपूर्ण यथार्थवादको आग्रह वर्डस्वर्थ र क्रेबले देखाएका छन् । जन-सामान्यका घटना, परिस्थिति र भाषालाई केही स्वल्प रङ्ग दिएर प्रस्तुत गर्नुपर्छ भन्ने अभिप्राय यिनीहरूले राखेको प्रतीत हुन्छ । अमेरिकी कवि रोबर्ट फ्रष्ट पनि सामान्य वस्तुकै सफा-परिष्कृत प्रस्तुतीकरणमा सन्तुष्ट हुन्छन् ।

१९ मौं शताब्दीको दोस्रो चरणमा औद्योगिक युगका पाइलासँगै 'पूर्ण यथार्थवाद' को रन्को साहित्यमा थालिएको हो । जर्मनीमा राजनैतिक मोड दिई 'सामाजिक गीत' का रूपमा पूर्ण वा विशुद्ध यथार्थवादको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । राजनैतिक आवेग सकिँदै जान लागेपछि वर्टोल्ट ब्रेख्त 'नयाँ वस्तुपरकता' वा नव-यथार्थवादको झण्डा फहराउँछन् ।

यथार्थवादकै शाखान्तर हो समाजवादी यथार्थवाद वा वस्तुवाद । मार्क्सवादी सिद्धान्तका प्रभावमा हफम्यानले 'तन्तुवाय' लेखेपछि यस धारामा सृजना थालिन्छ र साहित्यिक प्रारम्भ हुन्छ । रूसी समालोचक प्लेखानोब र अंग्रेजी समालोचक कडवेल यस धाराका उच्चतम समालोचक हुन् । रूसी लेखकहरू, विशेषतः 'आमा' उपन्यासका रचयिता गोर्कीले यस धारालाई सृजनात्मक विशेष गतिशीलता प्रदान गरेको देखिन्छ । यसै सन्दर्भमा मायकोव्सीको 'भविष्यवाद' पनि स्मरणीय छ । १९६२ को वेलाइतमा 'नयाँ हस्ताक्षर' अभियानका रूपमा अडेन, स्पेन्डर आदिद्वारा यसै धारामा उल्लेख्य कविता-प्रयोग शुरू भएको हो । १९३५ मा पेरिसमा 'प्रगतिशील लेखक संघको स्थापना हुन्छ र समाजवादी यथार्थवादले अन्तर्राष्ट्रिय स्वरूप प्राप्त गर्दै जान्छ । दोस्रो महायुद्धपूर्वको आसपाससम्म यो यथार्थवाद यूरोप-अमेरिकामा निकै प्रभावशाली रहेको प्रतीत हुन्छ । यूरोप-अमेरिकाली यथार्थवादकै प्रभावबाट वाङ्गला, हिन्दी र नेपाली आख्यानमा मध्यकालीन रोमाञ्च रचनाका युग तोडी आधुनिकताका उदय भयो । यसमा यथार्थ-वादको स्पर्श प्रभावकारी बनेको छ । वस्तुतः नेपाली कथामा मैनाली, विश्वेश्वर र पुष्करबाट यथार्थवाद प्रकट हुन लाग्छ र उपन्यासमा बाङ्गदेलमा आएर यथार्थवाद मौलाउँछ अनि नाटकमा भीमनिधिबाट थालिई रिमालमा यथार्थवाद चहकिन लाग्छ र कवितामा चाहिँ देवकोटा-रिमाल आदिकै रोमाण्टिक धाराका उत्तरार्धमा प्रगतिवादी यथार्थवादको स्वर मिसिन लाग्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. प्रकृतवाद

२.१ दार्शनिक पृष्ठभूमि र स्वरूप

यथार्थवाद र प्रकृतवादका बीचमा भेदक–रेखा कोर्नु अत्यन्त कठिन छ। दार्शनिक रूपमा अवश्यै यिनका बीचमा सूक्ष्म विभेदहरू छन्, तर जब मुख्य–मुख्य साहित्यिक प्रयोगको सन्दर्भमा हेरिन्छ यी विभेदहरू विभाजन रेखा औंल्याउनका निम्ति खास सहायक हुन सक्तैनन्।

फ्रान्सेली उपन्यासकार शां–फ्लेरीको वस्तुवादसम्बन्धी नयाँ धारणा र व्याख्याबाटै प्रकृतवाद जन्मिन्छ भन्न सकिन्छ। यस्तै सैद्धान्तिक आलोकमा १८६५ तिर गो कूर्टको उपन्यास–रचनाबाटै प्रकृतवादको सृजनात्मक आधार-शिला बस्तछ। जोला र मोपासाँ यसै धाराका ती सक्षम लेखकहरू हुन् जसले प्रकृतवादको सौन्दर्य दर्शनको व्याख्याका साथै प्रभावकारी साहित्यिक प्रयोग गरे।

प्रकृतवादका विकासमा डार्विनका विकासवाद प्रेरित जीव–विज्ञानका समसामयिक मान्यताहरूको विशेष प्रभाव परेको छ। प्रकृतिवादी वैज्ञानिक दर्शनहरूको भूमिका पनि प्रकृतवादको दार्शनिक स्वरूप निर्धारित गर्नमा निर्फै नै रहेको छ। प्रकृतिलाई स्वतः बुझ्न सकिन्छ र मान्छे प्रकृतिकै अङ्ग हो भन्ने दर्शन र मान्यताबाटै प्रकृतवादले प्राण–प्रतिष्ठा पाएको हो। यसरी ईश्वरीय दर्शन वा अति-प्राकृतका विरुद्ध प्रकृतिवादी सम्प्रदाय जन्मन्छ जसलाई हामी प्रकृतवाद भन्न सक्छौं। प्रकृतवादका अनुसार मान्छे प्रकृतिभिन्न स्वतन्त्र सत्ता होइन र प्रकृतिभन्दा अतिरिक्त कुनै ईश्वरीय सत्ता वा आत्मतत्त्व पनि अस्वीकार्य छ। यस वादका दृष्टिमा मानवीय जीवन र विचार अनि सामाजिक–राजनैतिक घटना ईश्वरीय लीला वा अव्याख्येय रहस्य होइनन् बरु प्राकृतिक प्रक्रिया हुन् र प्राकृतिक विकास–नियमका अनुसरणशील छन्। प्रकृतवादीहरूको आचारशास्त्र सुखवादी हुनुका साथै जैविक आत्मसंरक्षण, वातावरण–अनुकूलन, जीवन–शक्ति र शक्ति–इच्छा जस्ता विकासवादी मूल्यमा आधारित छ। प्रकृतवादीहरू मान्छेलाई अलि विकसित तर आवेगमय प्राणी नै ठान्दछन् र नैतिक नियम र यसको सारतत्त्वलाई मनोवैज्ञानिक र शरीर–शास्त्रीय सन्दर्भमा राखेर हेर्दछन् र प्रायः इन्कार्न पुग्दछन्।

वर्तमान तात्पर्यमा प्रकृतवाद १९ सौं शताब्दीका अन्तिम चरणदेखि साहित्यिक प्रयोगमा आएको हो। दार्शनिक र साहित्यिक दुबै प्रसंगमा प्रकृतवाद लगभग डार्विनोत्तर शब्द हो र विकासवादबाट अनुप्राणित छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अवश्यै स्पिनोजा र ह्व्समा पनि प्रकृतवादको पूर्व स्पर्श भेट्न सकिन्छ तर डार्विनद्वारा प्रमाणित-प्रतिष्ठित विकासवाद नै यसको मूल दार्शनिक सन्दर्भ हो ।

आजका मूलभूत प्रकृतवादी सिद्धान्तहरूलाई पाँच शाखामा बाँडेर हेर्न सकिन्छः (क) डेवी र शिलरको व्यवहारवाद (प्राग्माटिज्म), (ख) बर्गसनको सृजनात्मक विकासको धारणा, (ग) एस. अलेक्जेण्डर र जोर्गनको इमर्जेण्ट इभोल्युसन वा निःसृत विकास, (घ) ह्वाइट हेडको जैविक मान्यता र (ङ) रसेल आदिको नव-यथार्थवाद र विविध इन्द्रिय-प्रत्यक्षजन्य ज्ञानवादहरू । प्रथम चार सिद्धान्तहरू जीव-विज्ञानकै उपलब्धि हुन्भने अन्तिम सिद्धान्त जीवविज्ञानभन्दा भौतिक विज्ञान वा भौतिकशास्त्रका मान्यतासँग ज्यादा संबद्ध छ ।

यथार्थवादको जस्तै सामाजिक यथार्थप्रतिको अनुराग प्रकृतवादी साहित्य प्रयोगमा पनि पाइन्छ । समाजको निम्नवर्ग र सामाजिक विकृतिको वस्तुचित्र प्रकृतवादमा पनि छ, तर मान्छे र समाजको प्रकृति (स्वभाव) मा अन्तर्निहित प्राकृतिक धर्म र प्रक्रियाको अङ्गीकार नै प्रकृतवादको खास आफ्नोपन हो । प्राकृतिक र सामाजिक वर्णन र प्रतिपादनका दृष्टिले प्रकृतवादी र यथार्थवादी सृजना उस्तै लागे पनि प्रकृतवादी रचनामा अन्तर्निहित विकासवादी जीवशास्त्रीय सैद्धान्तिक ध्वनि र यथार्थवादमा अन्तर्निहित सुधारस्वरले मूलतः यी दुई वादका बीच सूक्ष्म विभेदको संकेत दिन सक्छन् ।

साहित्यिक समालोचनामा प्रकृतवाद अस्पष्ट वा विविधतामय प्रतीत हुन्छ । सामान्यतः प्रकृतवादी साहित्यलाई तीन अर्थमा लिइन्छः— (क) प्रकृति र प्राकृतिक सौन्दर्यमा प्रेम र अभिरुचि, (ख) प्रकृतिसँग निकट यथातथ्य-सम्बन्ध, (ग) मानवीय धर्म र नैतिकताका विरुद्ध स्पष्ट वा ध्वन्यात्मक रूपमा मान्छेको प्रकृतवादी पाशविक आवेगसम्म प्रकृतिको व्याख्या । प्रथम अर्थ खास महत्त्वपूर्ण छैनभने दोस्रो अर्थमै प्रकृतवाद यथार्थवादको अत्यन्त समीपमा देखापर्छ । तेस्रो अर्थ जोला, जर्ज मूर र ड्रेइसेरका कलाकृतिमा प्रकट हुन्छ । मान्छेको शरीर-रचना-पक्ष, मान्छे र पशुको बीचको संनिकटता, मान्छेका आदर्श र विवेकभन्दा यथार्थ र सहज या नैसर्गिक आवेगका प्रवृत्तिको दिग्दर्शनका साथै क्षणिक, व्यर्थ, रुग्ण, नग्न, वीभत्स र अहङ्कारपूर्ण मानव-स्वभावको चित्रण व्यङ्ग्यात्मक र उदास–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निराश पाराद्वारा प्रस्तुत गर्नु रतिराग वा वासना प्रबल हुनुआदि कुरा मूलतः यहीतेस्रो अर्थमा स्पष्ट वा ध्वनित हुन्छन् । प्रकृतवाद दोस्रो अर्थमै यथार्थवादसँग देखिए पनि यसको वास्तविक स्वरूप तेस्रो अर्थमै प्रकट हुन्छ ।

यथार्थवादकै समान तात्पर्यमा प्रकृतवाद रोमाण्टिक धारणाको विपरीत देखापर्छभने सैद्धान्तिक ध्वनिका तात्पर्यमा प्रकृतवाद आदर्शका विरुद्ध उभिन्छ । इभिङ्ग बबिट जस्ता नव-मानववादी क्लासिकल तथा नीतिपरक विद्वान्हरूले रोमाण्टिकका साथै यथार्थवाद र प्रकृतवादको पनि पूरै भर्त्सना गरेका छन् ।

यथार्थवादका विकास क्रममा यसको समाज-सुधारात्मक र समाजवादी सन्दर्भ बढ्दै गयोभने प्रकृतवाद चाहिँ आफ्नो जैविक दार्शनिक तात्पर्यलाई अँगाल्दै मान्छेका नैसर्गिक प्रकृति, प्रवृत्ति वा स्वभावलाई अँगाल्दै रहेको पाइन्छ । फ्रान्सेली साहित्यका विविध विधामा यथार्थवाद-प्रकृतवादसँगै हुर्किनु यसरी र आ-आफ्ना विशेषतातर्फ बढी झुक्दै जानुको विश्वव्यापी परिणाम देखापर्‍यो; अन्य भाषामा पनि यही प्रक्रिया देखा पर्‍यो ।

२.२ विकास-प्रक्रिया

इब्सनले पनि आफ्नै पाराले यस अभियानका जैविक दर्शनका साथै अन्य खास-खास प्रवृत्ति आत्मसात् गर्नुका साथै यथार्थवादी नाटकको प्रवर्त्तन पनि गरेका हुन् । परन्तु प्रकृतवादी नाट्यकला मूलतः जर्मनीमै विकसित भयो । पाल स्केलेन्थरको सहयोगमा ओटो ब्राहमको स्वतन्त्र रंगमञ्च (१८८६; इब्सनको 'भूत' को अभिनय) ले यसको रङ्गमञ्चनको प्रवर्त्तन गर्‍यो र नाट्य-समालोचनाले पनि यसमा भूमिका खेल्यो । अर्नो होल्जले वस्तुपरकता, बाह्य विवरणको दुरुस्त प्रतिपादन र उच्चरित भाषाको यथावत् (लाज-संकोच विना) पुनरुत्पादनका साथ तार्किक प्रकृतवादको माग गर्दै यस अभियानमा नयाँ चेष्टा थपेको पाइन्छ । उनले जोलाको 'कलाकारको स्वभाव' सम्बन्धी धारणाको खण्डन गर्दै 'प्रकृति-एक्स = कलाकृति' भन्ने विचारको प्रतिपादन गरेका हुन् । उपर्युक्त एक्सको अर्थ सृजनात्मक व्यक्तित्व होइन, कलाकार र माध्यमको सीमा हो । त्यसैले उनका भनाइमा कलाकार र माध्यमको यो सीमा घटाइदिनुको अर्थ कलाकृति हुन्छ । प्रकृतवादी नाट्यकलाको विकास कथामा एण्टोनीको 'मुक्त-रङ्गमञ्च' (१८८७-९४) पनि विशेष महत्त्वपूर्ण छ । यस बिन्दुमा आइपुग्दा प्रकृतवाद झन् रुग्ण-नग्न रूपमा प्रकट हुन लाग्दछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकृतवादलाई प्रकृति–प्रेमको सन्दर्भमा रोमाण्टिक अर्थ दिनु चाहिँ भ्रामक प्रतीत हुन्छ । जर्ज बोण्डेस र ष्टपफोर्ड ब्रूक्सको यो व्याख्या अस्वीकार्य छ । प्रकृतवादको आफ्नै दर्शन र छुट्टै प्रयोग भएकाले प्रकृतवाद यथार्थवादी मात्र पनि होइनभने यसलाई 'रोमाण्टिक' तात्पर्यमा हेर्नु त झन् अविवेक मात्रै हो ।

मूलतः इमाइल जोला नै प्रकृतवादका सशक्त प्रवर्तक हुन् । उनको 'ली रोमन एक्सपेरिमेण्टल' प्रकृतवादी सौन्दर्य–शास्त्रको आधारशिला हो । जोलाले पनि क्लाड वर्नोडको १८६५ को 'इण्ट्रोडक्सन... मेडिकल एक्सपेरिमेण्टल' बाटै प्रभावित भएर आफ्नो उक्त रचना प्रस्तुत गरेका हुन् । प्रकृतवाद वैज्ञानिक झैं 'किन' नभनी 'कसरी' भन्ने प्रक्रियामूलका प्रश्नका सन्दर्भमा वास्तविकतातिर ध्यान दिन्छ । यस क्रममा प्रकृतवादी साहित्य–सृजनामा गीतिकविताभन्दा आख्यान साहित्य नै बढ्ता प्रयुक्त छ, त्यसमा पनि उपन्यास र नाटकमै मूल अभिरुचि देखिन्छ । यसको कारण हो खास प्रकृति वा वातावरणमा मनुष्य प्राणीका गतिविधि र स्वभावका अध्ययनार्थ वातावरणगत प्रयोग गर्नका निम्ति विस्तृत ठाउँ र समयको आवश्यकता हुनु सो उपन्यास र नाटकमा संभाव्य रहनु । तैपनि जोलाले आफ्नो शताब्दीको कविता–विवेचना गर्दै प्रकृतवादी काव्य–सिद्धान्त पनि प्रस्तुत गरेका छन् ।

प्रकृतवाद शब्दको प्रथम प्रयोग १८८४ मा जर्मनीमै भएको पाइन्छ, कार्ल हेङ्केलले 'पीडित आकांक्षा, संघर्षशील र भोको समसामयिकता' का सन्दर्भमा कविता संग्रहका भूमिका लेख्ने क्रममा यसको संकेत गरेका हुन् । यसपछि अर्नो होल्जसम्म आंइपुग्दा जर्मन कविता मानवतावादी र राष्ट्रवादी करुणाबाट मुक्त हुँदै जान्छ । उनी भन्छन्– 'कला जति महान् हुन्छ, त्यति प्रकृतितिर फर्कन्छ ।' होल्जले फोटोग्राफिक सूक्ष्म-विवरणप्रति पनि ध्यान दिएका छन् ।

उनाईसौं शताब्दीको अन्तिम दशकमा यूरोपमा प्रकृतवाद गलित समाप्त हुने लक्षणहरू देखापर्छन् र शताब्दी–परिवर्तनको वेला क्षितिजमा प्रभाववादी नयाँ अभियानका किरणहरू फुल्किएको अनुभव हुन्छ । तैपनि उत्तरवर्ती लेखकहरूमा पनि यथार्थवाद–प्रकृतवादको आंशिक सत्ता रहिरहन्छ अनि नवजाग्रत अन्य महाद्वीपहरूको साहित्य–प्रयोगमा चाहिँ यस प्रकृतवादले पर्याप्त प्रेरणा र दिग्दर्शन निकै समयसम्म दिइरहेको पाइन्छ ।

हामीकहाँ पनि विश्वेश्वर, भिक्षु र गोठालेका कथाबाट या बालकृष्ण

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समका 'अन्धवेग' नाटक र त्यसका भूमिकाका सङ्केतपछि रिमालका नाटक-बाट या बाङ्गदेल र गोविन्द गोठाले आदिका उपन्यासबाट प्रकृतवाद यथार्थ-वादकै सँगसँगै जस्तो प्रकट हुँदै उत्तर–कालमा अस्तित्ववाद र विसङ्गतिवादका अन्तर्धाराका रूपमा समेत प्रयोग भएको भेटिन्छ ।

२.३ निचोड

प्रकृतवादसंबन्धी छलफलको निचोडलाई छोटकरीमा निम्नलिखित आधारभूत बुँदाका माध्यमबाट टिप्न सकिन्छ:—

(१) इन्द्रियप्रत्यक्ष हुन सक्ने बाह्य प्राकृतिक र सामाजिक वस्तुतथ्यमा जोड दिने यथार्थवादसँग सृजनात्मक रूपमा प्रकृतवाद पर्याप्त जोडि-एको छ; दुवै धारा उनै प्रयोक्तामा माध्यमबाट केही मात्रामा जोडिएका पनि छन् । तर यथार्थवाद समाज–सुधार र खास आदर्शतर्फ पनि मोडिन्छ भने प्रकृतवाद आफ्नै धरातलमा अड्दछ ।

(२) ईशाको उन्नाईसौं शताब्दीको सातौं दशकतिर थालिएको प्रकृतवाद यसैका अन्तिम दशकतिर गल्न र समाप्त हुन लाग्छ तापनि यसको असर उत्तरवर्ती अन्य वादमा पनि रही नै राख्छ र नव जाग्रत महाद्वीपहरू-तर्फ पनि सर्दछ । मूलतः जर्मनी र फ्रान्समै प्रकृतवाद प्रवर्तित र विकसित भएको हो ।

(३) डार्विनको विकासवाद र त्यसपछिका प्रकृतिवादी दर्शनमा अडेको जीवशास्त्रीय चेतनाद्वारा प्रकृतवाद अनुप्राणित छ । ईश्वरीय, आध्यात्मिक, धार्मिक र नैतिक मूल्यका विपरीत प्रकृतिका प्रयोगशालामा मान्छेका सामाजिक र मानसिक गतिविधि, स्वभाव र नियतिको पर्यवेक्षण गर्ने यो वाद मानवीय अवचेतन मनका नैसर्गिक पाशविक आवेग, स्वभाव, प्रवृत्ति वा प्रकृतिको विश्लेषण सिद्ध हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(घ) प्रतीकवाद

१. प्रतीकको पूर्व–चर्चा

पश्चिममा 'प्रतीक'को पूर्वाभास वा पूर्वचर्चा प्राचीन ग्रीक विद्वान् प्लेटोदेखि नै देखापर्छ तापनि रोमाण्टिक धाराका कल्पना–सिद्धान्तमा चाहिँ प्रतीक अरू महत्त्वपूर्ण बन्दछ। आत्मवादी जर्मन विचारधारामा नै पनि यसको प्रशस्त चर्चा भेटिन्छ। अरू कल्पनावादी कलरिज वस्तु र विषय वा अन्तरात्माका बीचको सम्बन्ध–सूत्रलाई प्रतीक ठान्दछन् र विलियन गड्विन-लाई पत्र लेख्तै शब्द-शक्तिका बारेमा एक त्यस्तो पुस्तक लेख्ने इच्छा प्रकट गर्छन् जसमा सङ्केत (शब्द) बिना विचार असम्भव छ भन्दै वस्तु र शब्दका बीचको वैपरीतता समाप्त गर्न चाहन्छन् र शब्द नै सजीव वस्तु बनोस् भन्ने आकाङ्क्षा प्रकट गर्दछन्। आदिमतावादी अध्ययनले पनि आदिम मनःस्थितिमा प्रतीक (शब्द) भनेको सङ्केत वा प्रतीक नभएर वस्तु नै रहेको अनुभव गरेको छ। अरू विस्तारपूर्वक भन्ने होभने क्रोचे, कलिङ्गवुड, क्यासिरेट र ल्याङ्गेरेले लगभग कलरिजको इच्छा पूर्ण गर्न खोजेका छन्। अरू रिचर्डस् पनि प्रथमतः शब्दलाई स्वेच्छिक (यादृच्छिक) सङ्केत ठान्दै र पछि आफ्नो विचार संशोधित गर्दै शब्दको संरचनात्मक धारणा स्वीकार्छन् र अन्त्यतः वास्तविकता भन्नु नै प्रतीकात्मक निर्माण हो भन्ने मान्दछन्। सन् १९३६ तिर उनका दृष्टिमा संसार अर्थको संरचना हुन जान्छ। भाषा वा शब्द वास्तविकता हो भन्ने धारणा फ्रान्सका ल्गागेमन्त, रिबाड र मलार्मेका साथै अतियथार्थवादी लेखकहरूमा अनि अंग्रेजीका हार्ट क्रेन, वालेस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्टेभेन्स र डाइलन टमसमा पाएर बीसौं शताब्दीका समालोचक एलेन टेट यसको भर्त्सना गर्छन् ।

उपर्युक्त चर्चाबाट प्लेटोदेखि नै आत्मवादी दर्शनका क्रममा प्रतीकात्मक चेतना टुसाएको अनि जर्मन आत्मवादी चिन्तनमा प्रतीक–चेतना पलाएको र जर्मन आत्मवादबाट प्रशस्त प्रेरित रोमाण्टिक धारामा कल्पनाका प्रसङ्गमा प्रतीक प्रतिको सचेतता थालिन लागेको पाइन्छ । प्रतीकाको सामान्य अर्थ प्रतीत गराउने वा झल्काउने भन्ने हो भने बाहिरी वस्तुजगत् आत्माको प्रतीति वा दिव्यताको प्रतीति हो भन्ने तात्पर्यमा आत्मवादमा प्रतीक–चेतना प्रकट हुन्छ । कल्पनाशक्तिले आत्मिक वा ईश्वरीय रहस्यलाई प्रतीत गराउनामा भूमिका खेल्नु पनि स्वाभाविकै हो । शब्दलाई अर्थ वा वस्तुको सङ्केत वा प्रतीक ठान्ने सोचाइ पनि प्रतीति वा झल्काउनु नै देखा पर्छ । त्यसैले प्रतीकको सामान्य तात्पर्य कुनै खास कुराको सट्टामा प्रकट भई त्यस खास कुरालाई प्रतीत गराउनु हुन जान्छ । यसै सन्दर्भमा ईश्वरीयता र आत्मिकतासँगका सापेक्षतामा बाह्य वस्तु–जगत्को प्रतीतिको कुरा आउँछ भने भाषा वा शब्द चाहिँ ईश्वरीयता, आत्मिकता र वस्तुजगत्कै पनि प्रत्यायक (प्रतीति गराउने) चिन्ह, सङ्केत या प्रतीक बन्न जान्छ । यस सिलसिलामा गहिरिँदा आदिम मनःस्थितिमा वस्तु र त्यसको विचार (प्रत्यय) अभिन्न रहेको अनि वस्तुको प्रत्यय र भाषा (शब्द) समेत अभिन्न रहे जस्तो पनि ठानिन लाग्छ । यस्तो धारणाले प्रतीकसंबन्धी दृष्टिकोणलाई थप उर्वरता प्रदान गर्दछ । यसरी जब ईश्वरीयता र आत्मिकता तथा वस्तु-जगत् र त्यसको आन्तरिक प्रत्यय (बोध वा अनुभव) सँग भाषागत (शब्दगत) प्रत्ययलाई अभिन्न ठानिन थाल्दछ, प्रतीकवाद एक खास साहित्यिक आन्दोलनका रूपमा थालिने पृष्ठभूमि बन्न खोज्दछ ।

भाषा र वस्तुका बीचको द्वन्द्व वा विपरीतता समाप्त गर्दै यिनका बीचमा अभिन्नता देख्न चाहने कलरिजको अभिरुचि फ्रान्स र संयुक्त राज्य अमेरिकामै उत्तरित भएको छ । यसका सक्षम अमेरिकी प्रवक्ताहरू हुन् इमर्सन, क्योरी र हर्मन मेलभिले ।

मुख्यतः इमर्सनले सन् १८४४ मा 'कवि' मा रहस्यवादी ढङ्गले शब्द र कार्यलाई दिव्य शक्तिका समान अवस्था मानेको पाइन्छ । शब्द कार्य र कार्य शब्द हुन् भन्दै नव–प्लेटोवाद र जर्मन आत्मवादी विचारका प्रभावमा परेका उनी 'हामी प्रतीक हौं र प्रतीकमा रहन्छौं' भन्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. फ्रान्सेली प्रतीकवाद : परिचय

फ्रान्समा प्रतीकवादको अभ्युत्थानमा अमेरिकी कवि एड्गर एलेन पोका धारणा र कविताको (विशेषतः फ्रान्सेली प्रतीकवादी कवि बादलेयर माथिको) प्रभाव उल्लेखनीय छ। पोको स्वप्न र सङ्गीतको चोखो कविताका धारणाले बादलेयर उत्प्रेरित हुन गएका बुन्। अझ लौकिक सौन्दर्यलाई अलौकिक असौन्दर्यको प्रतिविम्ब मान्ने पो वस्तु र विचारको बहुरूपी संयोजन चाहन्छन्। उनले चाहेको लौकिक सौन्दर्यबाट अनन्त सौन्दर्य अनि वस्तुबाट विचारतिरको अभिव्यक्ति लगभग प्रतीकात्मक देखापर्छ। यो बहुरूप संयोजन बादलेयरले स्वीकारेको परस्पर सम्पर्कको प्रक्रिया (करेस्पोण्डेन्स) जस्तै छ।

सन् १८५७ मा 'सहसम्पर्क' नामक चतुर्दशपदी (चौधहरफे) (कविता) द्वारा बादलेयर यही कुरा देखाउँछन्। प्रकृतिको मन्दिर, रूखहरूको खम्बा ! प्रतीक-वनमा हुरी चलेपछि जटिल शब्दहरू यदा-कदा श्वसित हुन्छन्। कवि यी शब्दहरूलाई विशेष क्षमताले गर्दा बुझ्दछ। किनभने प्रकृतिका प्रत्येक वस्तु प्रतीकात्मक हुन्छन् र आध्यात्मिक यथार्थसँग विशेष सम्बन्ध राख्छन्। बादलेयरको उपर्युक्त धारणामा नव-प्लेटोवादको पर्याप्त गन्ध छ। बौद्धिकता प्रति अरुचि उनको प्रतीकसंबन्धी मान्यतामा देखापर्छ। तैपनि सहज-प्रवृत्तिद्वारा निर्देशित हुन अस्वीकार गर्ने बादलेयर एड्गर एलेन पो जस्तै प्रतीकात्मक सृजनालाई पद्धतिगत ठान्दछन्, सहज स्फुरण चाहिँ ठान्दैनन्।

अझ ष्टेफेन मलार्मे प्रतीकवादी सृजनामा ज्यादा पद्धतिवादी छन्, पोप्रति उनी विशेष अनुरक्त छन्। १९ सौं शताब्दीको आठौं दशकमा यी मलार्मे प्रतीकात्मक अभियानका गुरु जस्तै हुन पुग्छन्। रहस्यको परिष्कृत प्रतिपादन नै प्रतीक हो-मलार्मे भन्दछन्। अर्थात् एकै चोटि नभएर विस्तार-विस्तारै कुनै वस्तुद्वारा मनःस्थिति प्रदर्शित गर्नु प्रतीकको काम हो। मलार्मेका निम्ति शब्दहरू प्रतीक मात्र नभएर वस्तु नै बन्न पुग्छन्, भनूँ, कविताको अर्थ यसको रूपात्मक संरचनासँग अभिन्न हुन्छ। १८८६ मा मलार्मे कविताको परिभाषा दिन्छन्— 'आफ्नो मूलभूत लयप्रति प्रत्यावर्तित मानवीय भाषाद्वारा अस्तित्वको रहस्यात्मक चेतनाको अभिव्यक्ति कविता हो र हाम्रो प्रत्यावर्तन यात्रालाई प्रामाणिकता दिनुका साथै आध्यात्मिक कर्तव्य पनि कविताले पूरा गर्छ।

बादलेयर र मलार्मे हुँदै पाल भालेरीमा पुगेर फ्रान्सेली प्रतीकवाद

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विकसित हुन्छ। तर यसमा भर्लाइनको योगदान पनि उल्लेखनीय छ। उनी शब्दलाई बौद्धिकताशून्य पार्दै अथवा भाषालाई बाष्पमय रूप दिँदै पूरै गीत्यात्मकता र आर्केष्ट्रात्मकतामा ढाल्छन् उनी शिल्पभन्दा पर्याप्त प्रभावात्मकताका साथ कुनै मनःस्थितिकै तरल संरचना दिन्छन्। साथै रिंवाडले पनि भाषामाथि सचेत नियन्त्रण अत्यन्त कम गर्दै र कवि ऋषितुल्य स्फुरणशील यात्री बन्दछ भन्ठान्दै अवचेत बिम्बका आधारमा शिल्प–मुक्त कविता प्रस्तुत गर्दै प्रतीकवादको विशेष रूपका साथै अतियथार्थवादको पूर्वरूप प्रस्तुत गरेका हुन्। प्रतीकवादका पक्षविशेषका रूपमा भर्लाइनको सङ्गीत–अनुराग र रिंवाडका अवचेत अनुरक्ति उल्लेखनीय छन् तापनि प्रतीकवादी मूलधारा भालेरीबाटै विकसित हुन्छ। भालेरी रूप र विषय वस्तु विलीन हुने संगीत मन पराउँछन्। उनी चोखो कविता चाहन्छन्।

वस्तुतः प्रतीकवाद एक सम्प्रदायका रूपमा विकसित भएन। यसका कवि र समालोचकहरू धारणा र प्रयोगका विभिन्नता देखाउँछन् र परस्पर टक्कराउँछन् पनि। तैपनि अमेरिकी कवि एड्गर एलेन पोदेखिकै रहस्यात्मकता, स्वप्न र सङ्गीतप्रतिका अनुरक्ति अनि चोखो कविताका धारणा प्रतीकवादमा मूलतः देखापर्छन्।

प्रतीकवादको प्रभाव इज्रा पाउण्ड, इलियट र यिट्स जस्ता बीसौं शताब्दीका अंग्रेजी कविहरूमा पनि परेको छ। यिट्स निकै हदसम्म प्रतीकवादी छन्भने इलियट–पाउण्ड पनि प्रतीकवादबाट प्रभावित छन्, तैपनि अङ्ग्रेजी कवितामा देखापर्ने प्रतीकात्मकता फ्रान्सेली प्रतीकवादको प्रत्यक्ष आयात चाहिँ होइन।

पाश्चात्य समालोचना–सिद्धान्तका इतिहासकार बिसेट–ब्रूक्सका दृष्टिमा प्रतीकवाद आत्मवाद वा आदर्शवाद हो वा भौतिकवाद तथा आत्मवादी आदर्शवादको द्वन्द्वात्मकताको अस्वीकृतिमा आधारित हुँदै यी दुवैको अभिन्नताका धारणामा प्रतीकवाद निर्भर गर्दछ। तर उपर्युक्त दोस्रो विकल्प कठिन छ र मूलभूत प्रतीकवादीहरू आत्मवादी आदर्शवादी नै देखापर्छन्। अङ्ग्रेजी कवि यिट्स चाहिँ दोस्रो पक्षका निकट छन्। मुख्य प्रश्न के हो भने आत्मवादी आदर्शवादले गर्दा (जब जगत् केही होइन, आत्मिक आदर्श–रहस्य नै सबथोक हो) कविताको पनि के प्रयोजन छ ? सम्भवतः त्यसैले प्रतीकवादी कवि भालेरी कवितालाई महत्त्वपूर्ण नभएर सांयोगिक ठान्दछन्, उनी कविता नलेखी २० वर्ष मौन रहन्छन्। रिंवाड

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविता लेखन छाडेर अफ्रिका तर्फ जान्छन् । प्रतीकवादीहरू शुद्ध चोखो सौन्दर्य वा सृजनाको आराधना गर्दै वस्तु-जगत्लाई अर्थहीन ठान्छन् अनि कवितै पनि अर्थहीन भइदिन्छ । भालेरी र रिंबाडका २० वर्ष मौन र मुलुक-परित्यागले कविताको त्यही नियति औंल्याउँछन् ।

३. प्रतीकको खास तात्पर्य

प्रतीकको मतलब के हो ? एकछिन बरालिनु लाभदायी नै होला । शब्दहरूलाई अबौद्धिक ढङ्गले सौन्दर्यात्मक वा अन्य प्रयोजनका निम्ति प्रयोग गर्न सकिए पनि मूलतः शब्दहरू विशिष्ट सङ्केतका निम्ति चिह्न वा प्रतीक नै हुन् । तैपनि अर्थको विश्लेषण गर्दा कुनै शब्दको अभिधार्थ वा शाब्दिक सामान्य अर्थलाई त्यसका लाक्षणिक र अन्तर्निहित अर्थदेखि छुट्टयाउनुपर्छ । किनभने शब्दहरू वस्तु (अर्थ) का चिन्हका साथै त्यस वस्तुमा अन्तर्निहित प्रवृत्तिका प्रतीक पनि हुन् । व्यवहारका निम्ति अभिधार्थ पर्याप्त भए पनि दांते वा अरूका साहित्यिक पङ्क्तिका सन्दर्भमा अभिधार्थका अतिरिक्त अर्को अर्थ पनि देखापर्छ । त्यसैले भाषा साङ्केतिकका साथै अभिव्यञ्जनात्मक पनि हुन्छ, सन्त बोना भेन्चुराले भनेछन्— 'सादृश्यद्वारा नै यो व्यक्त हुन्छ ।' तर सादृश्यको अर्थ दृश्य अनुकरण होइन, किनभने अमूर्त विचारको प्रस्तुतीकरणमा पनि प्रतीकद्वारा कुनै अदृश्य वस्तुको अनुकरण भइरहेकै हुन्छ । प्लेटो पनि भन्छन्— 'प्रतीक सादृश्य वा अनुकरण मात्र होइन आकाङ्क्षित सङ्केतका स्मारकका रूपमा प्रतीक वास्तविक औचित्य हो ।' त्यसैले प्रतीकवादलाई दार्शनिक सन्दर्भमा अर्थ्याउन सकिन्छ— 'सङ्केतको एक स्तरमा वास्तविकताको प्रस्तुतीकरण अर्को स्तरमा वास्तविकताको सहसंपर्क (करेन्स्पोण्डेन्स) द्वारा हुनु प्रतीकवाद हो ।

प्रतीकहरू पनि दुई प्रकारका हुन्छन्– परम्परागत प्रतीक र वैयक्तिक प्रतीक । परम्परागत प्रतीकहरू मूलतः ग्रीक, हिन्दू, हिब्रू, चीनियाँ वा अरब-मुस्लिम आध्यात्मिक दर्शन र काव्यका आध्यात्मिक क्षणमा देखापर्छन् । साथै पुराण र लोककथा आदिमा पनि यस्तै प्रतीकहरू पाइन्छन् । सम्भवतः वैयक्तिक प्रतीकभन्दा परम्परागत प्रतीकहरू नै बढ्ता सशक्त हुन्छन् । जब धर्मग्रन्थको प्रतीकात्मक व्याख्याको क्रम टुट्यो र निन्दा शुरू भयो, परम्परागत प्रतीकको महत्त्व पनि सेलायो । विज्ञान र वैज्ञानिक विश्वासहरू यसका निम्ति राम्रो-नराम्रो दुवै रूपमा उत्तरदायी छन् । वस्तुतः प्रत्येक भाषामा अझै त्यस्ता शब्दहरू बाँकी छन् जसले परम्परागत प्रतीक-विधानको झझल्को

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अझै दिइरहेको अनुभव हुन्छ ।

कोही भन्छन्— 'प्राचीन कृतिमा प्रतीकार्थ पढ्ने चलन आत्मपरक आरोप मात्रै हो र हालसालकै चलन हो ।' यिनीहरूको भनाइमा तथ्यवर्णन र आलंकारिक उक्तिकै निम्ति धर्मग्रन्थ, पुराण र लोक–गाथामा विस्मयकारी कथा र आख्यानहरू आएका छन् र प्रतीकद्वारा तिनीहरूको गूढार्थ खोज्नु फजूल छ । तर अरू विद्वान्हरूका विचारमा भने प्राचीन जातिहरू प्रतीक–परिचित हुनुका साथै दर्शन–चिन्तनमा रुचि राखी प्रतीकमय शैली अँगाल्दथे । भनाइको तात्पर्य के होभने प्राचीन रचनामा पाइने कपोल कल्पना या अतिरञ्जनामा पछि प्रतीकार्थ थोपरिएको होइन बरु प्रतीकार्थलाई मूलतः अतिरञ्जनाद्वारा प्रस्तुत गरिएकाले प्रतीक दृष्टिद्वारा त्यही अन्तर्निहित अर्थ आधुनिक युगले फुकाउन खोजेको हो । मानवशास्त्र पनि प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जना प्रणालीलाई प्राचीन नै ठान्दछ । विशेषतः अफ्रिकाका प्राचीन जातिमा पाइने अमूर्त कलाले प्रतीकात्मक प्राचीनतालाई प्रमाणित गर्छ भन्ने धारणा पनि प्रबल नै छ ।

प्रतीकवादको तात्पर्य के हो त ? प्रतीकवाद साहित्यिक प्रविधि वा माध्यमगत जुक्ति अवश्यै हो, तर त्यत्ति मात्र होइन । सिफ्ले यसका चार अर्थ प्रस्तुत गर्छन्— आत्मवाद, रूपक, उपमा र मूर्त विम्ब । रूपक र उपमा र अझ मूर्त विम्बका तात्पर्यमा प्रतीक प्रविधिगत पनि हो, तर आत्मवादका तात्पर्यमा त यसको पूरै विशेष अर्थ देखापर्छ र प्रतीकवाद आत्मिक अनुभवका रहस्यमय मुलुकमा प्रवेश गर्न सक्छ ।

वस्तुतः प्रतीक कुनै कुराको चिन्ह वा सङ्केत हो र दुई अर्थमा नै प्रतीक अर्थिन्छ । पहिलो अर्थ हो वैज्ञानिक र अभिधात्मक अर्थ । यस अन्तर्गत कुनै विशिष्ट वस्तु वा विचार त्यसको चिन्ह वा सङ्केतस्वरूप प्रतीक (शब्द) द्वारा देखाइएको हुन्छ अथवा प्रतीक (शब्द) जुन अर्थ (विशिष्ट वस्तु वा विचार) छ त्यसको चिन्ह बन्छ । प्रतीकको दोस्रो अर्थचाहिँ सङ्केतित वस्तु वा विचारभन्दा अतिरिक्त अर्थ हो । यस दोस्रो अर्थमा प्रतीकले तात्पर्यको अर्कै स्तर अँगाल्छ अनि शब्दले अरू ढङ्गले व्यक्त्याउन नसक्ने चैतन्य र रहस्य आदिको सङ्केत हुन्छ । साहित्यमा यही दोस्रो अर्थमा प्रतीकवाद प्रचलित छ । तर रोजर फ्राइ विरोध गर्दै भन्छन्— 'कलाकार जति चोखो छ, त्यति प्रतीकवादलाई बिर्सन्छ ।' ब्राउनिंगचाहिँ रोजर फ्राइलाई प्रत्युत्तर दिन्छन्— 'कलाले वक्रोक्तिद्वारा सत्य बताउँछ ।'

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

केनेथ बर्कको भनाइमा चाहिँ 'कुनै अनुभूति-प्रणालीको शाब्दिक समानान्तर नै प्रतीक हो ।' त्यसैले कुनै सत्यको व्याख्या गर्नु, त्यसलाई स्वीकार्य बनाउनु, दमित अनुभूतिलाई बिम्झाउनु र सिगार्नु-सजाउनु जस्ता काम गर्छ प्रतीकले ।

प्रतीक-प्रयोगका दृष्टिले पश्चिमा सभ्यतामा मध्ययुग सम्पन्न देखापर्छ भने यसका केन्द्रीय प्रतिभा महाकवि दाँते प्रतीकको प्रचुरता राख्छन् । उनको दैवी सुखान्त (डिभाइन कमेडी) महाकाव्यमा अभिधात्मक, रूपकात्मक, आलङ्कारिक र सादृश्यगत चार स्तरहरू छन् भनिन्छ र प्रतीकात्मक अध्ययनका निम्ति यस महाकाव्यमा ठूलो क्षेत्र देखापर्छ । पाल इल्भर मोर पनि प्रतीकका तात्पर्यात्मक, रूपकात्मक, स्मारक र धार्मिक चार स्तर मान्दछन् र दाँतेमा प्रतीक-प्रचुरताको स्वीकार गर्दछन् ।

४. प्रतीक : शब्दनिरुक्ति र अर्थ-विस्तार

प्रतीक (सिंबोल) शब्द ग्रीक मूलको हो ।[१] शब्द-निरुक्तिका दृष्टिले पनि दुई वस्तुलाई जोड्नु र जोडिएपछि एउटैले एक्लैमा सम्पूर्ण (दुवै) लाई झल्काउनु प्रतीकको अर्थ हुन्छ । अतएव कुनै साहित्यिक प्रतीकले विम्ब (सादृश्य) र विचार (त्यस विम्ब वा शब्दद्वारा जागरित वा सङ्केतित) लाई जोडिदिन्छ । यसरी प्रतीकार्थ साहचर्यद्वारा नै प्राप्त हुन्छ । रूपक र उपमा जस्ता अलङ्कारमा अभिधार्थका साथै व्यङ्ग्य (प्रतीकार्थ) पनि रहन्छ, तर प्रतीकमा उसैले आफ्नै अर्थान्तर (व्यङ्ग्यार्थ) लाई झल्काउँछ । वस्तुतः प्रतीक पारदर्शी हुन्छ । रूपक-उपमामा पूरै सादृश्य अपेक्षित हुन्छ तर प्रतीकमा एउटै वस्तुले पारदर्शी भएर साहचर्य र अनुरूपताका आधारमा अर्कोलाई द्योतित गर्छ वा झल्काउँछ ।

पहिले भौतिक संसारलाई आध्यात्मिक तात्पर्यमा प्रतीकायित गरिन्थ्यो वा झल्काइन्थ्यो तर विज्ञानको विकासले गर्दा यस प्रकारको अध्ययन तथा प्रयोग कुण्ठित हुन गएकाले प्रतीकलाई २० सौं शताब्दीका विद्वान्हरू हराएको र बिर्सिएको भाषा पनि भन्दछन् । तर कवि यिट्स चाहिँ प्रतीकभित्रै विम्ब, रूपक, पुराकथा अनि छन्द-लय आदि सङ्गीतात्मक सम्बन्धलाई राख्न चाहन्छन् । भाषा र मनोविज्ञानका सन्दर्भमा केनेथ बर्कलेचाहिँ 'प्रतीकले कविको मानसिक उत्तेजना वा आन्तरिक संसारलाई रचनाका विविध तत्त्वद्वारा व्यक्त गर्छ' भनेका छन् । बर्गसन भने प्रतीकमा सांस्कृतिक

[१] Symbollein –> Symbolon –> Symbol.

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिव्यक्ति पाउँछन् ।

यसरी प्रतीकलाई प्रतीकवादी अभियानभन्दा पहिले र पछि दार्शनिक र साहित्यिक तात्पर्यमा विभिन्न रूपमा अर्थ्याइएको भेटिन्छ । सामान्यतः प्रतीकवादको अर्थ एक वस्तुका निम्ति र सट्टामा अर्को वस्तु उभिनु भए पनि यसका अर्थ–विविधता छन् भन्ने कुराको सान पनि गरिसकिएको छ । काव्य–प्रविधि, काव्य–भाषाको शक्ति, पूरै काव्य–कृतिको कार्य, कविको आवृत मनस्तलको अभिव्यञ्जना अथवा सांस्कृतिक सूचिका (क्याटलग) का रूपमा पनि प्रतीकको अर्थ फैलिएको अनुभव आज सहजै प्राप्त हुन जान्छ ।

५. फ्रान्सेली प्रतीकवाद स्वरूप र प्रवृत्ति

प्रतीकवादलाई फ्रान्सेली रोमाण्टिक अभियानको अविच्छिन्नताको प्रयत्न हो भन्न सकिन्छ । व्यक्तिका आन्तरिक आवेग र सौन्दर्यानुभूतिका अभिव्यक्तिका रूपमा उभिँदै प्रतीकवादले रोमाण्टिक विरोधी 'पर्निसियनिज्म' को वस्तुपरक प्रवृत्तिको उच्छेदन गरेबाट पनि उपर्युक्त कुरा प्रमाणित हुन्छ । प्रत्यक्षता, वर्णनात्मकता, आलङ्कारिता, भावुकता, विवरणात्मकता, सार्वजनिक राग र उद्देश्य आदि प्रवृत्तिको अस्वीकार गर्दै सहजानुभूति (इण्ट्युसन) र वक्रोक्तिमा प्रतीकवादले चाख लिएको हो । एक प्रकारले प्रतीकवादलाई पार्नेसियनको कलात्मकता र रोमाण्टिकको संवेगात्मकताको सङ्गमविन्दु जस्तै पनि ठान्न सकिन्छ । कुनै वस्तुको नाम लिनुभन्दा त्यसको सङ्केत गर्नामै प्रतीकवादीहरू अभिरुचि राख्छन् । विशेषतः प्रतीकवादी कवि बादलेयर र रिमबड 'जादूमय सुझाउ' को सन्दर्भ दिन्छन् अनि वाक्यरचना र विम्बका सम्बन्धमा पनि सङ्केतशीलता अँगाल्छन् । यसरी गीति–कविता प्रतीकवाद अन्तर्गत अपूर्व रूपमा विकसित भएको पाइन्छ ।

फ्रान्सेली प्रतीकवादमा अन्य विभिन्न प्रभावका साथै सङ्गीतकार वाग्नरको प्रभाव पनि पर्दै जान्छ । वाग्नरका भनाइमा कविता अन्त्यतः परिष्कृत सङ्गीत बन्नु काम्य या वाञ्छनीय रहन्छ । 'कविता कविताकै लागि' पूर्ण सौन्दर्य, केही उदासता, विम्वमा अनिश्चित उत्तेजना, सङ्गीतको अति महिमा आदि प्रवृत्तिका दृष्टिले यस प्रतीकवादलाई अमेरिकी कवि–कथाकार एड्गर एलेन पोले निकै–निकै प्रेरित पारेका हुन् ।

अवश्यै प्रतीकवादको पूर्ववर्ती फ्रान्सेली साहित्यमा पनि प्रतीकवादको स्वल्प पूर्वाभास पाइन्छ । विशेषतः एण्टोनी हेरोइत जस्ता आफ्ना रहस्यवादी र आदर्शवादी अंग्रेजहरूप्रति पनि प्रतीकवादीहरू ऋणी छन् । सङ्गी-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तात्मक र रागात्मक भाषाको समर्थन गर्ने रूसोले पनि प्रतीकवादका प्रवृत्तिको पूर्वसङ्केत गरेका हुन् । प्रविधिका दृष्टिले कवि विग्नी अनि स्वप्न द्रष्टाका साथै संगीत र स्वप्नको मिश्रणकर्ताका रूपमा भिक्टर ह्यु गोले पनि प्रतीकवादको निम्ति पद–चिन्ह प्रदान गरेको प्रतीत हुन्छ । सघन, सङ्गीतमय र जटिल चतुर्दशपदी (सनेट) का रचयिता गेरार्ड डे नेर्वलले प्रतीकवादलाई फ्रान्सेली रोमाण्टिक कविहरूमध्ये सबभन्दा ज्यादा प्रभावित पारेका हुन् । तैपनि प्रथम प्रतीकवादी कवि बादलेयर (१८२१–६७) नै हुन् । उनैले यूरोपीय गीति–कविताको परम्परामा फ्रान्सलाई राम्ररी ल्याए र फ्रान्सेली रोमाण्टिक धाराका सर्वोच्च प्रवाह पनि उनै हुन् । उनलाई फ्रान्सेली रोमाण्टिक अभियानका प्रतिष्ठाकर्ता पनि भनिन्छ । बादलेयरले आधुनिक महानगरी र आधुनिक मान्छेका सम्बन्धमा जादूमय शब्दावलीमा प्रतीकात्मक पौराणिक स्वप्नका साथै नयाँ चैतन्य प्रस्तुत गरेका हुन् । उनको बहुचर्चित 'करेस्पोण्डेन्स' (सह-सम्पर्क) भन्ने चतुर्दशपदीमा भौतिक र आध्यात्मिक सत्यका बीचको सह–सम्पर्क र मानवीय रूप–विविधताका बीचको सह-सम्पर्कको प्रतिपादन गर्दै नयाँ रहस्यवादी, आदर्शवादी र आध्यात्मिक मूल्यको सङ्केत गरिएको अनुभव हुन्छ । उनी गद्य-कविता, दानववाद र ह्रासोन्मुखताका प्रवृत्तिका पनि प्रबल प्रवक्ता र प्रयोगकर्ता हुन् ।

बादलेयरका अतिरिक्त अन्य तीन प्रमुख प्रतीकवादी कविहरू हुन्— भर्लिन, रिम्बड र मलार्मे । यी तीन वटै कविहरू बादलेयरबाटै प्रभावित छन् । भाषा वाष्पमय हुँदै रागिनीमा परिणत हुन्छ भन्ने ठान्ने भर्लिनले सङ्गीतलाई नै प्राथमिक महत्त्व दिनुका साथै कविता र सङ्गीतलाई अपूर्व एकत्व दिन खोजेका हुन् । वस्तुतः भर्लिन वैचारिक प्रवक्ता होइनन् र पलायनशीलता उनमा प्रचुर छ । अर्थर रिबडचाहिं कविलाई द्रष्टा ठान्छन् । तर १९ वर्षमै उनले कविता लेखन छाडे । इडिथ सिटवेलले उनलाई 'छन्द-बाट मुक्तिदाता' को उपाधि दिएकी छन् । फ्रान्सेली प्रतीकवादी अभियानका अन्तिम महान् कवि ष्टेफेन मलार्मे हुन् । उनका कविता प्रतीकवादी कविता–परम्परामा सबभन्दा कठिन र दुर्बोध मानिन्छन् । उनी भन्छन्— 'कविता एक रहस्य हो जसलाई उघार्ने साँचो पाठक आफैले खोज्नुपर्छ ।' कवितालाई उनी केवल संकेत ठान्दछन् । कवितामा कुनै वस्तुको नामै लिनुको अर्थ त्यस कविताको $\frac{3}{4}$ अंश आनन्द खुम्च्याइदिनु हो भन्ने उनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धारणा छ । कवितात्मक आनन्द दिव्य उदात्तीकरणबाट विस्तार–विस्तार जन्मिन्छ; सङ्केत गर्नु सपना देख्नु हो र यसैमा कवितात्मक आनन्द निहित हुन्छ । यिनै हुन् मलार्मेका कवितासम्बन्धी मूलभूत धारणा । मलार्मेका कविता प्रणालीमा कठिनताका साथै मोहनी पनि रहन्छ । यस सन्दर्भमा हामी नेपाली कवि मोहन कोइरालाई सम्झन पुग्छौं ।

१८८५ मा भिक्टर ह्यु गोको मृत्यु हुन्छ, प्रतीकवादको पूर्ववर्ती साहित्य–परम्पराको एउटा महानक्षत्र अस्त भएको अनुभव हुन्छ । यही रिक्तताले गर्दा फ्रान्समा प्रतीकवादी कविहरू प्रसिद्ध हुन थाल्छन् अनि प्रतीकवादको चहल–पहल पनि बढी तीव्र हुन जान्छ । यसै बखत दुई ह्रासवादी कविहरू (ट्रिस्तन कर्वेरे र जुलेस लाफार्जे) प्रतीकवादमा व्यङ्ग्य तत्त्वको प्रवेश गराउँदै सम्मिलित हुन्छन् । यही हो फ्रान्सेली प्रतीकवादी कविताको गौरवमय कथा ।

१८८६ सालको सेप्टेम्बरमा जीन मोरिसका सक्रियतामा 'फिगारो' पत्रिकामा प्रतीकवादी घोषणापत्र देखापऱ्यो । फ्रान्सका तात्कालिक महत्त्वपूर्ण पत्रिकाहरूले प्रतीकवादको पक्ष लिँदै गएपछि प्रतीकवाद एक साहित्यिक अभियानका रूपमा हुर्कंदै गयो । तर जहाँसम्म प्रतीकवादी सृजनाको प्रश्न छ, यस चहल–पहलभन्दा निकै पहिल्यै नै प्रतीकवादी ठूला कविहरूले काव्य–सृजना गरिसकेका हुन् । २० वर्षसम्म 'ह्रासोन्मुख मण्डली' का रूपमा समय बिताइसकेपछि मात्रै यस कवि–मण्डलीले आफूलाई प्रतीकवादको उज्यालो प्रहरमा भेट्टायो ।

प्रतीकवादमा वस्तुको निम्ति वा बौद्धिक अभिव्यक्तिका निम्तिभन्दा मनःस्थितिको व्यञ्जनाका निम्ति प्रतीक शब्दको प्रयोग गरिएको छ । वस्तुतः प्रतीकवादी कविता विचारलाई ऐन्द्रियिक रूपद्वारा आवृत गर्न चाहन्छ । प्रतीकवादको समकालिक क्षितिजमा चित्रकला र सङ्गीतमा प्रभाववादी मान्यता, बर्गसनको अवचेतन–दर्शन र शताब्दीको उत्तरार्धको आत्मवादी आदर्शवादका निकै बोलबाला रहेकाले प्रतीकवाद पनि यताबाट प्रभावित भएको अनुभव हुन्छ । एक प्रकारले प्रतीकवादलाई रोमाण्टिक अभियानकै नवाङ्कुर भन्न सकिन्छ । कतिपय विद्वान्हरूका विचारमा त फ्रान्सेली रोमाण्टिक अभियानको सुनौलो उपलब्धि नै प्रतीकवाद हो ।

तात्कालिक परिवेषले गर्दा नव–प्लेटोवादका ब्रह्माण्डसम्बन्धी धारणासँग पनि प्रतीकवाद घेरथोर संनिकट छ । प्लेटो वस्तुको मूलभूत आदर्श,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रत्यय वा आइडियामा ध्यान दिन्छन् । यसै क्रममा अलेक्जेण्ड्रियाका प्राचीन नव–प्लेटोवादीहरू औपचारिक रूप र प्रयोगहरूतिर बढ्ता लम्किए पनि मध्यकाल प्रतीकात्मक सन्दर्भसँग पर्याप्त निकट रहेको छ । मध्यकालिक रोमान्स–रचनाको दुर्बोध प्रतीकात्मकताको तात्पर्य के हो ? कसै–कसैको भनाइमा यो केल्टिक संस्कारकै विस्तार हुन सक्छ । पहिले विश्व आध्यात्मिक रूपमा सृजित थियो र दानवले यसलाई भौतिक रूप दियो भन्ने धारणाको परिप्रेक्ष्यमा त्यही प्रथम र विनष्ट आध्यात्मिक विश्वको प्रतीक यो भौतिक-पदार्थ जगत् हो । मुख्यतः १८ रौं शताब्दीमा स्वेडेन वर्गले 'सम्पर्क सिद्धान्त' (थ्योरी अफ करेस्पोण्डेन्स) प्रस्तुत गरेपछि चिन्तनका क्षेत्रमा यसको ठूलो प्रभाव पर्न थाल्छ । प्रतीकवादका अग्रणी वादलेयर पनि सम्पर्क–सिद्धान्तबाट प्रभावित हुँदै 'लेस करेस्पोण्डेन्स' नामक चतुर्दश–पदी (सनेट) लेख्छन् । यतैबाट सामूहिक चरित्र भएका पुराकथा र वाह्य परंपरागत मूलयका रूपक–कथाबाट स्वतन्त्र भई वैयक्तिक अभिव्यक्तिको वैध रूप प्रतीकवादले प्राप्त गऱ्यो । यसैबाट नव–प्लेटोवादी काव्य–चैतन्यको परम्परालाई सचेत रूपमा गीति–कविताद्वारा व्याख्या–विस्तार गर्ने प्रक्रिया पनि प्रतीकवादमा देखिन थाल्यो ।

बादलेयरको उक्त 'चतुर्दशपदी' को तात्पर्य के हो ? यसलाई सहसंवेद्य सौन्दर्य मान्यता पनि भन्न सकिन्छ । दृश्य, श्रव्य र अन्य उत्तेजना एक अर्कासँग र सम्पर्कको धारणासँग पनि संपृक्त हुन सक्छन् । यहाँ सम्पूर्ण पदार्थहरू आध्यात्मिक यथार्थतासँग संपृक्त हुन्छन् । यतैबाट (त्यही संपृक्तताबाट) बादलेयरले मान्छे प्रतीक वनमा डुलिरहेको आभास प्राप्त गरेका हुन् । यसै संपृक्ति (संपर्क)ले गर्दा अज्ञात लोकको अँध्यारो र संकुल एकत्वमा वस्तुहरू परिणत हुन सक्छन् । यसरी बादलेयर आत्मपरकता प्राप्त गर्छन् र गीति–कवितासम्म पुग्छन्, भनूँ, संपृक्त प्रतीकहरूको संमुख र सीधा प्रस्तुति वा संघर्षी प्रतीकहरूको विरोधावस्थाबाट उक्त अवसर उनलाई प्राप्त भयो । समयको वतास रोमाण्टिक गीतिवादका विपरीत भए पनि बादलेयर यसै चापमा फ्रान्सेली रोमाण्टिक चैतन्यको नवीनतमा अभिव्यञ्जना प्रस्तुत गर्न पुग्छन् ।

यसपछि अर्थर रिम्बाड तात्कालिक तथा निकट यथार्थलाई चिर्दै र पार गर्दै समय र स्थानद्वारा अप्रतिहत द्रष्टाका रूपमा प्रकट हुन्छन् र तार्किक श्रृङ्खलावाट मुक्त अन्तर्दर्शनको उत्तरोत्तरताबाट आफ्नो आध्यात्मिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इतिवृत्त प्रस्तुत गर्न सफल हुन्छन् । साङ्केतिक र व्यञ्जनाशील मूल्यका निम्ति र वातावरण–सृजनाका निम्ति शब्द प्रयोग गर्ने कुरा रिम्बाडबाटै भर्लिनले प्राप्त गरेका हुन् । स्पष्टताको वास्ता नगरी मनको क्षण–क्षणलाई छन्दमा सङ्गीतात्मक तीव्रताद्वारा निर्झरमय आवेगका रूपमा व्यक्त्याउने दिशामा भर्लिन पर्याप्त अग्रसर भएको अनुभव हुन्छ । बादलेयर-परम्पराका अर्का अनुवर्ती मालार्मे, काव्यगठनको स्थान–विच्छेदद्वारा विम्बको टक्करमा जोड दिन्छन् । जटिल विचार र प्रविधिगत नवाविष्कारको सादृश्यद्वारा केहो प्रकाश र केही निगूढ अभिव्यक्ति अँगाल्दै उनले कवितामा मूल्यवत्ता र दुर्बोधताको विस्मयकारी द्वन्द्व–स्थिति प्रस्तुत गरेका छन् । प्रत्येक कुरा-लाई उनी मूर्तिमय विम्ब, विचारको अभिव्यञ्जना, आवेगको कम्पन–उत्तेजना र दार्शनिक प्रतीक बनाइदिन्छन् ।

सन् १८८६ मा नयाँ अभियान र नेतृत्वको खोजी गर्ने युवा लेखकहरूले बादलेयर र उनको परम्पराका मलार्मे र भर्लिनको आविष्कार गरेपछि प्रतीकवादी अभियानमा चहल–पहल आयो । प्रतीकवादभित्रै पनि दुई वर्ग देखापर्छन् । (१) मार्लिनका समर्थकहरू उदास र अहंपूर्ण छन् र अवचेतन मनका यावत् स्थितिलाई उपयुक्त प्रतीकका माध्यमबाट सीधा अभिव्यक्ति दिन चाहन्छन् । (२) मलार्मेका अनुयायीहरू उन्मुक्त छन्द र समस्वरता वा सङ्गतिका पक्षपाती हुँदै सचेत अनि अन्तर्मुखी र संश्लेष-णात्मक कलामा ज्यादा जोड दिन्छन् ।

यो प्रतीकवादी अभियान फ्रान्समा र फ्रान्सबाहिर पनि व्यापक रूपमा फैलियो । फ्रान्समा थुप्रै–थुप्रै प्रतीकवादी कविहरू भेटिन्छन् । बेल्जियममा पनि प्रतीकवादी अभियानका निर्के-निर्के प्रयोगकर्ताहरूले राम्रै ख्याति पाएका छन् । २० सौं शताब्दीको प्रारम्भ–बेलामा अतियथार्थवादको पृष्ठभूमि बनाउनमा प्रतीकवादले पनि भूमिका खेलेको हो । 'गद्यमा कविता' का निम्ति अतियथार्थवादले यतैबाट प्रेरणा पायोभने प्रतीकवादको पुनराविष्कार नै अतियथार्थवादको खास प्रेरणा स्रोत मानिन्छ । कुनै जमानामा विश्व–साहित्यभर रोमाण्टिक कल्पना र गीतिमयताको प्रभाव रहेझैं २० सौं शताब्दीमा चाहिँ यो वा त्यो अभियानमा सङ्गीत, स्वप्न र प्रतीकको व्यापक प्रभाव रहेको छ । वस्तुतः यूरोप, उत्तरी र ल्याटिन अमेरिकाका साथै एशियासम्म यो प्रभाव फैलिएर आएको पाइन्छ । अङ्ग्रेजी साहित्य ह्रासोन्मुखीहरू र अन्य लेखकहरू (अस्कर वाइल्ड, अर्थर साइमन्स

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र वाल्टर डेलामेर), अमेरिकाका बिम्बवादीहरू र जर्मनीका ष्टेफेन जार्ज र रेनेर मेरिया रिल्के, नाटककार इब्सन, आयरेली यिट्स र सिन्ज, रूसी चेखव आदि साहित्यिककारहरू प्रतीकवादबाट प्रभावित छन् भने यस नामावलीमा बीसौं शताब्दीका प्रयोगशील सशक्त प्रतिभा युजिन ओ'नील, पाउण्ड, इलियट, जेम्स ज्वाइस र हफम्यानलाई सम्मिलित गर्न सकिन्छ। यसरी हेर्दा विश्वका कविताका साथै नाटक, कथा र उपन्यासमा पनि प्रतीकवादको जगजगी फैलिएको प्रतीत हुन्छ। साथै अभिव्यञ्जनावाद र अतियथार्थवाद वा अन्य विभिन्न आत्मपरक धारामा पनि प्रतीकवादको प्रभाव परेको अनुभव हुन्छ। एक प्रकारले भन्दा अस्ति, हिजो र आजको विश्व साहित्यमा पनि प्रतीकवादी प्रेरणा अत्यन्त सशक्त बन्न गएको छ। नेपाली कविताको रोमाण्टिक अभियानमै पनि प्रतीकवाद सलबलाउँछ (देवकोटा र रिमाल) भने मोहन कोइरालाको मण्डलीमा भविष्यवाद, अतियथार्थवाद, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादका साथै प्रतीकवाद पनि मिसिएर नयाँ प्रयोगवादी प्रकट हुन्छ।

प्रतीकवादसम्बन्धी व्याख्या–विवेचना पनि अत्यन्त समृद्ध छ। प्रतीकवादको निरूपणको इतिहासमा अर्थर साइमनको 'कवितामा प्रतीकवादी अभियान' केही पुरानो भएर पनि अत्यन्त प्रामाणिक र गम्भीर ग्रन्थ देखापर्छ।

६. प्रतीकवादः संक्षिप्त निष्कर्ष

प्रतीकवादसंबन्धी उपर्युक्त चर्चाका पृष्ठारमा निम्नलिखित मूल बुँदाका माध्यमबाट यस वादको मोटामोटी दिग्दर्शन केटुल्न सकिने देखिन्छ:—

(१) प्राचीन ग्रीसदेखि नै प्रतीकका बारेमा सोच्न थालिएको र आजको प्रतीक शब्दको शाब्दिक मूल समेत देखा परेको कुरा स्मरणीय छ।

(२) प्रतिकात्मकताका सवन्धमा प्लेटोका प्रत्ययवादी (प्रत्यय/आदर्श/विचार नै सत्य हुन् भन्ने) दर्शनदेखि नै सचेतता देखिन्छ र नव–प्लेटोवाद अन्तर्गत पनि यो सचेतता देखा पर्छ। जर्मन आत्मवादी दर्शनले प्रतीकात्मक चिन्तनलाई प्रेरणा दियो भने आदिम अध्ययन र मानव–शास्त्रले प्रतीकात्मक चिन्तनलाई पर्याप्त ऊर्जा प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ।

(३) प्राचीन ग्रीक साहित्यदेखि नै प्रतीकात्मक प्रयोग भएको पाइन्छ र पौराणिक साहित्यमा अतिरञ्जनात्मक आख्यानले गर्दा प्रतीकात्मक प्रयोग प्रचुर मात्रामा हुने ठानी ती प्रतीकको व्याख्या गर्ने प्रवृत्ति पनि हुर्किएको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छ । युरोपका मध्यकालदेखि नै क्रिश्चियन धर्म-ग्रन्थ 'बाइवल' को प्रतीकात्मक व्याख्या गर्ने चासो पनि देखिन्छ । अफ्र दाँतेका 'दैवी सुखान्त' महाकाव्यको प्रतीकात्मक अध्ययन गर्ने चेष्टा समेत उत्तरवर्ती विद्वान्हरूले देखाएका हुन् । रोमाण्टिक धारा थालिएदेखिचाहिँ स्वतः स्फूर्त आन्तरिक आवेगका सहज अभिव्यक्तिका क्रममा प्रतीक–प्रयोग पर्याप्त हुन थालेको हो भने 'प्रतीकवाद' लाई रोमाण्टिक धाराकै नवीन संस्करण भन्ने पनि चलन छ तर प्रतीकवाद रोमाण्टिक नवीनता मात्र चाहिँ होइन ।

(४) 'प्रतीक' (सिम्बोल) शब्दको सामान्य अर्थ प्रतीत गराउने वा झल्काउने भन्ने नै हो । कुनै वस्तु (अनुपस्थित वस्तु) लाई अर्को वस्तु (उपस्थित वस्तु) द्वारा प्रतीत गराउनु वा झल्काउनु 'प्रत्यायन' हो भने यही प्रत्यय वा प्रतीति प्रदान गर्ने या झल्काउने कुरा नै 'प्रतीक' ले सामान्यतः जनाउँछ । यसरी प्रतीकका रूपमा उपस्थित वस्तुले अनुपस्थित वस्तुको प्रतीति गराउनु प्रतीक–प्रयोगको मर्म हुन जान्छ । जे होस्, प्रत्यायक र प्रतीत हुने दुई वस्तु वा कुरालाई सादृश्यका आधारमा जोड्नु र यही साहचर्य सादृश्य वा सहसंपर्कका शक्तिबाट एकले अर्कोलाई जनाउनु वा द्योतित गर्नु प्रतीक– व्यापार हो । त्यसैले मोटामोटीमा प्रतीकात्मकतालाई पूर्वीय साहित्यशास्त्रको रूपकातिशयोक्ति वा समासोक्ति अलङ्कारसित दाँज्न सकिन्छ, 'रूपकभित्रै रूप्य' निहित रहने यस आलङ्कारिक स्थितिसँग सादृश्य, साधर्म्य, साहचर्य या सहसंपर्कका आधारमा उपस्थित वस्तु (रूप्य) ले अनुपस्थित वस्तु (रूपक) लाई झल्काउने प्रतीकात्मकता तुलनीय छ । वस्तुतः प्रतीक–प्रक्रिया पूर्वीय ध्वनिवादसँग बढी निकट छ; व्यञ्जनावृत्तिद्वारा नै यो प्रत्यायन वा प्रतीति प्राप्त हुने हो । पारदर्शक बिम्बकै रूपमा पनि प्रतीकलाई स्पष्टचाउन सकिन्छ; उपस्थित वस्तु पारदर्शक बिम्ब बनी अनुपस्थित वस्तु त्यसबाट छर्लङ्ग देखिनु वा प्रतीत हुनु व्यञ्जनाकै शक्तिको प्राप्ति हो । खास वस्तुका सट्टा त्यसको छाया वा बिम्ब (रूप्य या उपमेय) वाच्य रूपमा प्रस्तुत हुनु र त्यसको पारदर्शकता (सीसाको जस्तो) अन्तर्गत खास वस्तु (रूपक वा उपमान) छर्लङ्ग देखिनु प्रतीक–व्यापार हो; वस्तुतः दुई वस्तुका बीचका साधर्म्य, सादृश्य, साहचर्य वा सहसंपर्ककै परिणामस्वरूप यो व्यञ्जना संभव हुन्छ । यो प्रतीकात्मक व्यञ्जना सामान्य वाच्यात्मक वा आलङ्कारिक कथनभन्दा बढी चमत्कारी हुनु व्यञ्जनाको धर्म नै हो । परन्तु प्रतीकवादी आन्दोलनमा यो व्यञ्जना–संभाव्यता पर्याप्त जटिल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भएको पाइन्छ ।

(५) प्रतीक–प्रयोग विश्वका विभिन्न भाषाका विभिन्न समयका अनेकौं साहित्यकारहरूले कम–वेसी गर्दै आएका छन् तापनि यसकै नामबाट साहित्यिक आन्दोलन गर्ने काम भने विशेषतः फ्रान्समा नै भयो र फ्रान्सेली प्रतीकवाद बढी चर्चित रहेको छ । वैयक्तिक बिम्बका प्रचुरताले गर्दा त्यहाँ 'साहचर्य' वस्तुतः कम सुबोध देखा पर्छ ।

(६) प्रतीकवादका दार्शनिक पृष्ठभूमिका रूपमा आत्मवादी आदर्शवादका साथै बर्गसनको अवचेतन दर्शन तथा स्वेडेन वर्गको सह–संपर्क सिद्धान्तको प्रभाव उल्लेखनीय छ भने समकालीन चित्रकला र सङ्गीतमा आइसकेको प्रभाववाद (इम्प्रेसनिज्म) को प्रभाव पनि यसमा छ अनि रोमाण्टिक साहित्य–धाराको नवीकरणको चेष्टा पनि प्रतीकवादमा आंशिक रूपमा भेटिन्छ ।

(७) प्रतीकवादलाई अमेरिकी नव–रोमाण्टिक कवि एड्गर एलेन् पोका,स्वप्न, रहस्य र सङ्गीतको चोखो कविताको धारणाले प्रशस्त छोएको छ; अमेरिकी स्वच्छन्दतावादी कवि वाल्ट ह्विटमनको गद्य–कविताले पनि स्पर्श गरेको छ । यस सन्दर्भमा प्रतीकवादका अग्रणी चाहिँ बादलेयर हुन् र उनको संन् १८५७ को 'सह संपर्क' (करेस्पोन्डेन्स) नामक चतुर्दशपदी (चौधहरफे वा सनेट) कविता यस दिशामा आधारभूत पाइला हो । फ्रान्सेली प्रतीकवादका अन्य प्रमुख कविहरू हुन्– मलार्मे, भालेरी, भर्लाइन, रिम्बउ आदि । २० वर्षसम्म 'ह्रासोन्मुख मण्डली' का रूपमा अभिशप्त रहेपछि मात्रै प्रतीकवादी कविहरू विशेष चर्चित भएका हुन् । सन् १८८६ मा 'फिगारो' पत्रिकामा जीन मोरिसका सक्रियतामा प्रतीकवादी घोषणापत्र देखापर्‍यो र समसामयिक अन्य पत्रिकाले समर्थन गर्दै गएपछि नै प्रतीकवादले खास अभियानको रूप लियो । बादलेयर, मलार्मे र भर्लिन सन् १९८६ मा आविष्कृत सरह भई चर्चित भएका हुन् । जे होस्, अब प्रतीकवादको हुरी युरोपभर चल्यो र बेल्जियमका प्रतीकवादी प्रयोगकर्तालि त राम्रै ख्याति पनि पाए । परन्तु शताब्दी-परिवर्तनका वेलातिर साहित्यमा पनि प्रभाववाद चलन थाल्दछ र प्रतीकवाद एक अभियानका रूपमा सेलाउन खोज्दछ । जे होस; प्रतीकवादले साहित्यिक प्रेरणाका दृष्टिले चाहिँ प्रभाववाद र उत्तरवर्ती अति यथार्थवादलाई पनि छोएको छ र उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणदेखि यता कविता, नाटक र आख्यान (कथा–उपन्यास) का क्षेत्रमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अविस्मरणीय पद–चिह्न छोडेको पाइन्छ। प्रतीकवाद हामीकहाँ बाङ्गला हिन्दी हुँदै आएको हो र यसले नेपाली साहित्यमा एक खास अभियानको रूप नलिए पनि हाम्रा क्लासिकल, रोमाण्टिक तथा यथार्थवादी–प्रकृतवादी लेखकहरू (कवि–नाटककार रिमाल समेत) लाई पर्याप्त हुँदै विशेषत: प्रयोगवादी साहित्यकारहरूलाई अत्यधिक प्रभावित गरेको अनुभव हुन्छ।

(८) वस्तुत: प्रतीकवादी आन्दोलन नआउँदै पनि विश्वसाहित्यमा प्रतीक–प्रयोग प्रशस्तै थियो र यो आन्दोलन सेलाएपछि पनि प्रतीक–प्रयोग भइरहेकै छ। प्रतीकवादी आन्दोलनको खास मर्मचाहिँ के हो त ? प्रतीकलाई भावाभिव्यक्तिका क्रममा प्रधानता दिनु मात्र यो आन्दोलन होइन; यसमा प्रतीक एक वाद बन्दछ र एक सृजनादर्शन बन्दछ। प्रतीकवादी सृष्टा र चिन्तकहरूमा एकमतता नहुनाका साथै यो वाद खास संप्रदायभन्दा विविध धारणा र प्रयोगको समष्टि नै रह्यो; तैपनि यसका मूल प्रवृत्तिहरूलाई चाहिँ औँल्याउन सकिन्छ। बादलेयर प्रवृत्तिका प्रत्येक वस्तुलाई प्रतीकात्मक तथा आध्यात्मिक यथार्थसँग संबद्ध (सह–संपर्क भएको) ठान्दछन् [यो रहस्यमयता पनि प्रतीकवादको एक पाटो हो। सबैजसो 'प्रतीकवादी' हरू अवचेतन र स्वप्नका लोकमा रुचि लिन्छन् र आन्तरिक अनुभवका साङ्केतिकतामा जोड दिन्छन्। प्रतीकवादका मूल उपलब्धिका रूपमा 'असंबद्धता' (इर्रिलिभेन्स) वा 'असङ्गति' को आविष्कारको चर्चा गरिन्छ। अवचेतनको अनुभवलाई लगभग यथावत् (सचेत संयोजन विना) त्यस्तै असंबद्धताकासाथ व्यक्त गर्न रहराउने प्रतीकवाद रोमाण्टिक धाराको विकार र प्रयोगवादी उच्छृङ्खलानको श्री गणेश समेत हो भन्ने राय पनि कसै–कसैले व्यक्त गरेका छन्। प्रतीकवादी कविता अत्यन्त गीतिमय (गद्य सङ्गीतमय) पाइन्छ र सङ्गीतसिक्तता प्रतीकवादको वैशिष्टच नै हो। प्रतीकवादको भाषा बिम्वमय हुन्छ, अर्थलाई संवद्ध र सङ्गतिपूर्णभन्दा साङ्केतिक किसिमले राख्नु प्रतीकवादको आफ्नोपन हो। त्यसैले शब्द–योजना, वाक्यगठन, बिम्वावली र प्रवन्धन (संरचना) का दृष्टिले अत्यन्त सङ्केतिक हुनु नै प्रतीकवादको प्रतीक–व्यापार हो। विश्वजनीनभन्दा वैयक्तिक प्रतीकका उपयोगले गर्दा 'जे भन्न खोजिएको हो' त्यसको प्रतीति प्रयुक्त बिम्बले सङ्केत गर्नु तर त्यो दुर्बोध–रमणीय रहनु प्रतीकवादी आन्दोलनको निजी धर्म रहेको छ। यस क्रममा पनि बादलेयर सृजनालाई सहज स्फुरण मात्र नठानी पद्धतिगत ठान्दै बिम्ब र भाषा तथा भावका विन्यासमा संयम र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शिल्पकारिताका साथ संलग्न भई अपेक्षाकृत बढी सुबोध र संवेद्य रहन जान्छन् भने मलार्मे अरू पद्धतिवादी छन् तर भर्लाइन चाहिँ वाष्पमय भाषा अँगाल्दै मनःस्थितिकै तरल संरचना पोख्न चाहन्छन् अनि रिंबाड चाहिँ त अवचेत बिम्बको आधारमा शिल्पमुक्त कविता दिँदै अति यथार्थवादको पूर्वाभास दिन पुग्छन् । भालेरी चाहिँ रूप र विषयवस्तु विलीन हुने संगीत मन पराउँदै चोखो कविता चाहन्छन् ।

(९) यसरी प्रतीकवादी आन्दोलन सामान्य प्रतीक–व्यापार मात्र नभई प्रतीकसंबन्धी विशेष सृजना–दर्शनद्वारा नै प्रेरित छ भन्ने कुरा स्पष्टिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविधवाद

(ङ) भविष्यवाद

१. थालनी र प्रसार

सर्वप्रथम सन् १९०९ मा इटालीमा भविष्यवादी अभियानको घोषणा-पत्र देखापरेको हो; अरु फ्रान्सेली पत्र–पत्रिकामा यस घोषणापत्रको प्रकाशन बढ्ता प्रभावशाली रहेको अनुभव हुन्छ । आजीवन भविष्यवादी अभियानको छायामनि सक्रिय (मृत्यु काल १९४४) फिलिप्पो टचासो क्यारिनेटि नै यस अभियान र घोषणाका अगुवा रहेको पाइन्छ । १९०९ देखि १९२९ का बीचमा भविष्यवादका विभिन्न घोषणा–पत्रहरू प्रकाशित हुँदै गए र यो अभियान व्यापक र बहुल बन्न गयो । भविष्यवाद साहित्यभन्दा विस्तृत अभियान हो, कलाका सबैजसो क्षेत्रमा प्रचारित र प्रयुक्त सृजना–दृष्टि हो । अरु भविष्यवाद मानव-जीवनकै धारणा र संस्कारको क्षेत्रमा फिंजारिए झैं पनि लाग्दछ । कला र जीवन-दृष्टिमा नयाँ परिवर्तन र सुधार ल्याउने विद्रोही आकाङ्क्षाबाटै यो वाद अङ्कुरित भएको र पल्लवित-पुष्पित बनेको हो भन्न सकिन्छ । प्राचीन परम्पराको सुदृढ दुर्ग इटालीमै प्रतिक्रियाका रूपमा जन्मिएको यो भविष्यवादी अभियान यूरोप महाद्वीपमा र नयाँ मुलुक (सं. रा. अमेरिका) सम्म पनि पुग्यो, तर विशेषतः फ्रान्स, जर्मनी र रूसमै यसले आंशिक सफलता पाउन सकेको हो । भविष्यवादको निक्खरा रूप त्यति विस्तृत छैन, तर अन्य कलात्मक अभियानसँग मिसिएर र तिनीहरूलाई प्रभावित पार्दै भने यो वाद अत्यन्त प्रभावकारी सिद्ध भएको छ । घनत्ववाद र दादावादका स्थापना यस अभियानबाट पर्याप्त प्रभावित रहेका हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. स्वरूप र प्रवृत्ति

१९ सौं शताब्दीसम्मको यूरोपीय परम्परा र संस्कृतिप्रति उग्र विद्रोह र कलाद्वारा व्यक्तिको मुक्तिको प्रयत्न नै भविष्यवादको मूल चरित्र हो । १९ सौं शताब्दीको रोमाण्टिक निथार-पिथारको रूपमा रहेको भावुकता–चिन्ह अनि प्रतीकवादी मनोवैज्ञानिक जटिलताबाट अलगिने प्रयत्न भएर पनि भविष्यवादमा उक्त दुवै कुराको अवशिष्ट प्रभाव भने रही नै रहेको अनुभव हुन्छ । भविष्यवादीहरू विशुद्ध मानवीय स्वभाव वा प्रवृत्तिको आह्वान गर्दछन् । हिंसा, सङ्घर्ष र अनुत्तरदायित्वका प्राथमिक वा मूल आवेगहरूको उपासनाप्रति यिनीहरूको ठूलो अभिरुचि देखिन्छ । यिनीहरू वेग, गति, रङ्ग र परिवर्तनको कविताको वकालत गर्दछन् अनि 'मुक्त' कविताको आमन्त्रण र सृजना गर्न चाहँदै परम्परागत कविताको नामोनिसान मेटिदिने अभिप्राय राख्तछन् । रेखागणितात्मक ढङ्गद्वारा र शाब्दिक सूत्रद्वारा प्राप्त कविता नै यो 'मुक्त' कविता हो, परम्परा–विच्छेदको कविता हो । भविष्यवादीहरू शैलीका दृष्टिले उन्मुक्त (गद्य कविता) कविता रुचाउँछन् । शब्दको स्वतन्त्र साहचर्य अँगाल्दै भविष्यवादी साहित्यकारहरू ठूलो अक्षर (क्यापिटल लेटर्स), विशेषण, क्रियायोगी र विराम चिह्नको त्यागका साथै संयोजक शब्द–रूपको अस्वीकार र अपूर्ण वा असमायिका (इफिनिटिभ) क्रियाको प्रयोग गर्दै भाषाको स्वीकृत–प्रचलित रूप भाँच्न चाहन्छन् अनि यिनका रचनाका पृष्ठ पनि मुद्रण–कलाका विशेष सीपका प्रदर्शनतुल्य बन्दछन् । यिनीहरू भाषामा प्रत्येक शब्दको नयाँ तौल देखाउन विभिन्न लिपि र सङ्केतहरूको प्रयोगका साथै समग्रसँग अंशको विविध सम्बन्ध देखाउनका निम्ति गणितात्मक चिह्नहरूको प्रयोग पनि गर्दछन् ।

मूर्तिकला र स्थापत्य कलामा भविष्यवाद विशेष महिमामय रहे पनि १९२५ को 'आइ न्वोभि पोइटि फ्युचरिष्टि' कविता–सङ्कलनबाट कवितामा पनि यस वादले ख्याति प्राप्त गऱ्यो । उक्त सङ्कलनमा सम्मिलित कविहरू हुन्: – स्वयम् म्यारिनेटि, कार्लि, सेट्टिमेलि, गोवोनि, बुझि आदि । भविष्य-वादी अभियानबाहिरका केही कविहरूले पनि भविष्यवादी गणनामा स्वीकृति पाएका छन् । शुरू–शुरूमा नयाँ मार्ग खोज्न चाहने धेरै कवि, लेखक र कलाकारहरूले २० सौं शताब्दीको प्रथम दशकमा भविष्यवादी अभियानमा सामेल भएर यस वादलाई व्यापक र बहुचर्चित पारेका हुन् तर पछि–पछि यी सबै सहभागीहरू आफ्नै खास अभिव्यक्तिमार्ग पहिल्याउँदै भविष्यवादबाट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अलगिन थाले । तैपनि यसका मूल पण्डित म्यारिनेटिचाहिं भविष्यवादी विद्रोह यात्रालाई नै जीवनभर (१९४४) सम्म नै थामेर बसे ।

कवि ब्लादिमिर मायकोव्स्की (जीवनकाल १८६४–१९३०) रूसमा भविष्यवादका प्रवक्ता हुन् । उनी घनत्ववादी–भविष्यवादी हुन् । उनले 'क्युवो–फ्यूचरिज्म' (घनत्ववादी–भविष्यवाद) लाई केही समयसम्म सोभियत आधिकारिक साम्यवादी कलाको रूप दिए । परम्परा–भङ्गको यो विद्रोही चेतना आधिकारिक रूपमा पनि नयाँ दर्शनका निम्ति अनुकूल नै थियो । रूसी कविताको २० औं शताब्दीमा 'इगो फ्यूचरिज्म' (अहम्–भविष्यवाद) पनि प्रचलित रह्यो । यस संज्ञाको निर्माण र संकेत रूसी कवि इगोर सेभेन्यारिनसँग सम्बद्ध देखापर्छ । यो वाद प्रथम विश्वयुद्ध–पूर्वताका निकै प्रिय रहनुका साथै मायकोव्स्कीकै नजीक छ । सङ्गीतात्मक, अहंकारपूर्ण र प्रदर्शनात्मक प्रवृत्तिद्वारा प्रेरित र नवीनतावादी यो सृजना–अभियान समय-विशेषका निम्ति पर्याप्त प्रभावकारी रहेको हो । अर्का रूसी कवि बोरिस पाष्टर्नायक पनि भविष्यवादी अभियानमा सम्मिलित रहेका हुन् ।

कलाका विविध शाखा र विभिन्न देश र कालका भविष्यवादी प्रयोग-हरूको अनि धारणाको सालाखाला हिसाब निकालेर भविष्यवादी प्रवृत्तिहरूको व्याख्या गर्न सकिन्छ । साहित्यिक परम्परामा खोक्रा रूढि र कम मूलभूत अनि कम प्रबल तत्त्वहरूको निराकरणको दिशामा भविष्यवादले खेलेको भूमिका अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रतीत हुन्छ । तर जहाँसम्म साहित्यिक परम्परा-बाट पूर्णमुक्तिको प्रश्न छ, भविष्यवादी अभियान निरर्थक र असफल आक्रोशमै परिणत भएको छ । किनभने साहित्यका मूलभूत प्रवृत्तिहरू कसै पनि उच्छिन्न हुनु सम्भव थिएन र भएनन् पनि । म्यारिटेनिको 'जुङ्ग–टम्ब–टुनुम' र सोफि सिको 'विफ् ६ जेड+१८' जस्ता कृति भविष्यवादी सृजनाका मुख्य नमुना मानिएका छन् ।

भविष्यवादमा 'कार्यका लागि कार्य' को आग्रह पाइनुका साथै शून्यवाद पनि भेटिन्छ । नित्से र बर्गसनका मान्यताको निकै प्रभाव भविष्यवादले अँगालेको अनुभव हुन्छ । यस वादका अनुयायीहरूमा आत्म–प्रदर्शन र आत्म–विज्ञापनको प्रवृत्तिले जरा गाडेको छ । 'लोक-रुचिको अतिक्रमण' यिनीहरूको नारा नै हो । कला र साहित्यका मन्दिर, पुस्तकालय, सङ्ग्रहा-लय (म्युजियम) र स्मारकहरूप्रति कठोर आक्रमण यिनीहरूले गरेका छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वेगको प्रशंसा, नगरवाद तथा बृहत् उद्योग-केन्द्रको अभिनन्दन र भौतिक रुचिको विस्तारका साथै 'यन्त्रहरूको सौन्दर्य-शास्त्र' का नायकका रूपमा भविष्यवादीहरू आफूलाई चिनाउँछन् । युद्ध-महायुद्धहरूलाई भविष्यवादीहरू 'संसारको स्वास्थ्य' को संज्ञा दिंदै नयाँ गोलार्धको नयाँ मुलुक अमेरिकाको तारीफ गर्छन् । यूरोप-महादेशका अन्य देशहरूको तुलनामा रोमन क्याथोलिक पोपको मूलभूमि इटाली परम्पराग्रस्त हुनु स्वाभाविकै होभने त्यहीं जन्मिएको भविष्यवाद नयाँ गोलार्ध र नयाँ सभ्यताको केन्द्र अमेरिकालाई मुक्तिको प्रतीक ठान्छ । अनौठो संयोग र संलग्नता ! भविष्यवादीहरू बुर्जुआ भावुकताको विरोध गर्दछन् । उनीहरूको प्रसिद्ध उक्ति नै छ— ह्यामी यी जून, चाँदनी र चन्द्रिका सिध्याइदिन्छौं । यसलाई परम्परागत भावुक काव्यधाराप्रति आक्रोशको तीखो सङ्केत ठान्न सकिन्छ । भविष्यवादीहरू हवाइ-जहाजको प्रशंसा गर्दछन् र आफ्ना रचनामा पनि हवाइ-दृश्य र हवाइ-वेग मन पराउँछन् । भविष्यवादकै प्रेरणामा हवाइ-रङ्गमञ्च पनि सम्भव हुन गयो ।

सङ्गीतात्मक रूपमा लय र तालको विघटनप्रति धेरैजसो भविष्यवादीहरू विश्वास गर्छन् । व्याकरणको ढाँडै भाँचिदिंदै भविष्यवादीहरूको भाषाले वाक्य-गठनको ध्वंस चाहन्छन् । रसायनशास्त्र र गणितका सूत्रहरू अनि चीत्कार-कोलाहलका माझबाट अत्यन्त अपरिष्कृत प्रतीकहरू टिप्तै मुक्त शैली र नयाँ सौन्दर्यको आवाहन गर्न भविष्यवादीहरू चाहन्छन् । संज्ञा र असमापिका क्रियाकै भरमा भाषा-प्रयोग गर्दै अनि शब्द-शब्दका बीचमा असम्बन्धमै स्वतन्त्र साहचर्य देख्तै यिनीहरू विराम चिन्हको सट्टा स्थानगत (खाली ठाउँ छाडेर) सान्त्वना दिने गर्दछन् । स्थपति (इन्जिनियर) को मनो-दर्शन र अनाङ्गिक (इन-अर्गानिक) पदार्थको अन्ध नपुंसकता (इनार्सिया) को रक्तवमन जस्तै स्थिति निकै भविष्यवादप्रेरित रचनामा पाइन्छ भनिन्छ । पाशविक भौतिकताको दर्शन पनि यस वादमा अन्तर्निहित झैं प्रतीत हुन्छ । प्रकृत-यथार्थवादी चित्राङ्कन र अमूर्त मस्तिष्कवाद (सेरेब्रायलिज्म) का बीचमा त्रिशङ्कु झैं भविष्यवाद लट्किएको छ । वस्तुतः मनोमस्तिष्कगत कवि-भाषाकै रूपमा भविष्यवाद प्रचलित रहन्छ, १९१९ पछि अरू सहयोगीहरूले छाड्दै गएपछि म्यारिनेटि मात्रै यस अभियानमा शेष रहन्छन्, हेमन्त-शिशिरको नाङ्गो वृक्ष झैं । उनले नाजीवादको अधिकारिक कलाको स्थान भविष्यवादलाई दिन-दिलाउन प्रयत्न गरेका हुन्,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तर सफल हुन सकेनन् ।

३. समाप्ति र शेष प्रभाव

कलाका विविध क्षेत्रमा फैलिएको यो भविष्यवाद स्वतः समाप्त हुँदै गएर हराए पनि यसले कलाका समकालिक र उत्तरवर्ती विभिन्न अभियानमा ठूलो प्रभाव पारेको हो । भविष्यवादी चित्रकला घनत्ववादतिर लम्किँदै गयो र अन्य शाखा पनि अन्त–अन्ततिर तन्किँदै गए । भविष्यवादी गद्य खास उल्लेखनीय छैन । नाटक–रङ्गमञ्चमा भने भविष्यवादको प्रभावको फलस्वरूप संश्लिष्ट (सेन्थेटिक) पद्धतिको विकास भयो जस अन्तर्गत तत्कालमै बहुसामयिक (पोलिटेम्पोरल) र बहुस्थानीय (युविक्विट्स) घटनाका प्रदर्शनका सम्भावनाको खोज देखापऱ्यो । पिराण्डेलोको ग्रोटेस्क (बहुल- विलक्षण) रङ्गमञ्च भविष्यवादकै प्रभावको फलस्वरूप विकसित भयो । जे होस्, भविष्यवादी प्रभावले रङ्गमञ्चमा ठूलो उत्तेजना प्रदान गरेको हो । मूर्तिकला र वास्तुकलामा पनि गतिको प्रदर्शनको चेष्टा थालियोभने संगीत-कलामा कोलाहल-सुरको अन्वेषण यस वादकै प्रभावस्वरूप प्रारम्भ भयो ।

भविष्यवादी अभियानमा पूर्वसम्मिलित वा यसद्वारा प्रेरित अन्य कुनै अभियानका सहभागी वा स्वतन्त्र स्रष्टाहरूका सृजनामा पनि भविष्यवादको उत्तरवर्ती प्रभाव पर्याप्त देखिन्छ । विशेषतः परम्पराको भङ्ग र अतिक्रमणमा आधारित नयाँपन चाहने कलाकार र लेखकहरूका तरुण पुस्ताका निम्ति भविष्यवाद सम्पूर्ण वा आंशिक रूपमा आकर्षक र प्रभावकारी रहन गएको छ, आफैं यो अभियान नाम-शेष भइसकेपछि पनि यस रूपमाचाहिं अझै जिउँदो रहेको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(च) प्रभाववाद : सृजना र समालोचनामा

प्रभाववाद मूलतः समालोचनामा र अंशतः साहित्य-सृजनामा पनि प्रचलित छ। प्रभाववादी समालोचना भनेको कुनै साहित्यिक उत्तम कृतिमा वैयक्तिक आत्माको यात्रा हो। यो वाद रोमाण्टिक व्यक्तिवाद र आधुनिक आत्म-सचेतताको उपज हो। सबै पाठक समालोचक हुन्, समालोचक जस्तै हुन्; यसै अभिप्रायमा प्रभाववादी समालोचनाले मुख्यतः समालोचनाका क्रममा समालोचकको व्यक्ति-विलक्षणतामा जोड दिएको छ। प्रभाववादलाई व्यक्ति सापेक्षता समालोचना पनि भन्न सकिन्छ; समालोचकव्यक्तिका पूर्व-स्थापनाका आधारमा नै साहित्यिक मूल्याङ्कन हुनु व्यक्ति सापेक्षताकै चिन्ह हो। तात्पर्य के होभने कृतिको वस्तुगत मूल्यभन्दा त्यो कृति पढ्दा समालोचकले पाएको अनुभूतिकै अभिव्यञ्जना प्रभावशाली समालोचना हो।

२० सौं शताब्दीमा ब्लादिमिर मायोकोब्स्की (रूसी कवि) प्रभाववादी साहित्य-सृजनाका एक उदाहरण हुन्। क्युबो-फ्युचरिज्म वा घनत्ववादी भविष्यवाद अँगाल्दै उनी देखापर्छन्।

१८७४ मा पेरिसमा कलड मोनेरको चित्र प्रदर्शनी प्रदर्शित हुन्छ र त्यतैबाट 'प्रभाववाद' शब्द चल्न थाल्छ। मनका उड्दा क्षणलाई अमूर्त प्रकारले समात्ने प्रयास उत्तरवर्ती चित्रकारहरूले गरे र त्यतैबाट प्रभाववादको प्रतिष्ठा कला-सृजनामा थालिएको हो।

कविहरूले उड्दा इम्प्रेसन वा प्रभावहरूलाई त्यही वेला, जब उत्तेजना-संवेदना अनुभूतिमा बदलिन्छन्, समात्ने प्रयास गरे। वस्तुतः अबौद्धिक प्रयोग

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हो यो, भनूँ बौद्धिक–व्याख्यावाट मुक्त । चित्रकारितामा जस्तै यहाँ पनि शब्दरेखाङ्कन अस्पष्ट र पोतिएको हुन्छ, रूप (फर्म) हरू विघटित हुनुका साथै र बिम्ब जन्मनै बाँकी भएकाले अर्थ निर्धारित हुँदैन । वस्तुको नामांकनभन्दा पनि उत्पन्न प्रभावकै अभिव्यक्तिमा पर्यवेक्षक बिलाउँछ, संवेद्यइन्द्रिय रल्लिन्छ र कवि माध्यम बन्छ जसको स्नायु प्रणालीवाट संवेदना र अनिर्दिष्ट आवेगहरूको संप्रेषण हुन्छ । प्रभाववादी कविता संगीत–स्थिति प्राप्त गर्न चाहन्छ तर कहिल्यै प्राप्त गर्दैन, किनभने शब्द आफैं प्रतीक छन् र हाम्रो इन्द्रिय–जगत्मा यिनको प्रत्यक्ष–सीधा प्रवेश सम्भव हुँदैन । शब्द–सृजित कविता मनःस्थितिको अमूर्त 'सिफोनी' मात्रै हुँदैन, यसो भए पनि शब्दमा स्वत्व र अन्य कलाशाखाभन्दा भिन्नत्व (शब्दत्व) नै के रह्यो र ?

प्रभाववादी कवि सबभन्दा बढी उसको चेतना–तथ्याङ्क (सेन्स डाटा) को शब्दशास्त्रीय व्याख्यादेखि तर्सने भएकाले प्रभाववाद प्रतीकवादभन्दा भिन्न छ । प्रभाववादीहरूमा प्रतीकप्रति नकारात्मक दृष्टि छ । तैपनि अन्य प्रतीकवादीहरूमा नभए पनि भेर्लाइनमा प्रभाववादको स्पष्ट सङ्केत भेटिन्छ । त्यस्तै विम्बवादभन्दा पनि यो वाद भिन्न छ । प्रभाववादी स्रष्टा जीवन र चेतनाका प्रवाहमा बगिदिन्छ, विम्बवादी स्रष्टा चाहिँ त्यसमा उद्बुद्ध चपल 'इम्प्रेसन' (प्रभाव) लाई मनका अस्तव्यस्तताबाट टिप्तै 'ठोस' 'स्पष्ट' र 'सुनिश्चित' कविता निकाल्न चाहन्छ । तैपनि सिद्धान्त बेग्लै हुन्छ र प्रयोग बेग्लै । त्यसैले केही विम्बवादी कविहरूमा पनि प्रभाववादको आभास आउँछ ।

अङ्ग्रेजी–अमेरिकी र फ्रान्सेली परम्परामा प्रभाववादी सम्प्रदाय त्यति राम्ररी देखा नपरे पनि जर्मनीमा यसको राम्रै अस्तित्व देखापर्छ । डेट्लेभ वोन लिलेन्क्रोन (१८४४–१९०९) लाई जर्मनीका साहित्यका इतिहासकारहरू यस सम्प्रदायका नेता भन्दछन् । यस सम्प्रदायका जर्मन कविहरू ओनोमोटोपोइया (ध्वनि अनुकरण), थेगा (स्लङ्ग) र भाषिकाको प्रयोग निकै गर्छन् । प्रभाववादी कवितामा अनुकरणको प्रकृतिवादी पद्धतिको दोहन राम्ररी गरिएको छ । जे होस्, प्रभाववादी सृजना कला वा साहित्यमा भए पनि अवचेतनको यात्रा प्रतीत हुन्छ र माध्यमका सीमा र मर्यादा तोड्दै मनका प्रभावको अशेष आकलन गर्न चाहँदै विश्रृङ्खल बन्दछ । प्रभाववादको आफ्नै सृजनात्मक उपलब्धि कम भए पनि प्रतीकवाद, अतियथार्थवाद, घनत्ववाद र भविष्यवादका क्षेत्रमा यसको विशेष प्रभाव परेको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जहाँसम्म प्रभाववादी समालोचनाको प्रश्न छ, त्यो प्रणाली पर्याप्त सम्पन्न छ। वास्तवमा यसको आंशिक स्वीकार कुनै पनि समालोचकले गर्नै पर्दछ। ल्यांब, ह्याजलिट, पेटर, अनाटोले फ्रान्स आदि प्रमुख प्रभाववादी समालोचकहरू हुन्। तैपनि समालोचनात्मक प्रभाववाद पेटर र वाइल्डको कलावादमा पुग्दा सृजना–समकक्ष बन्दछ।

प्रभाववादी समालोचनामा समालोचक-व्यक्तित्व सन्तुलित, स्वस्थ र सुविज्ञ तथा सक्षम हुनुपर्छ। अन्यथा प्रभाववादी समालोचना स्तरहीन र महत्त्वहीन पनि बन्न सक्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्य प्रचलित विविधवाद

(छ) विम्बवाद

१. परिचय

आन्दोलन र अभियानको चापमा हुर्किएको २० सौं शताब्दीको साहित्यिक सृजना–समालोचनाका इतिहासमा विम्बवाद पनि एकताक प्रचलित भएको हो । तर यसको अवधि त्यति विस्तृत रहेन; मूलतः १९१२–१७ का ५–६ वर्षमै यो वाद जन्मियो, हुर्कियो र समाप्त पनि भयो । विम्बवादले सैद्धान्तिक स्थापनाका साथै सृजनाशील सम्प्रदाय प्रस्तुत गरेर पनि आफ्नो मान्यता चाहिँ पूर्णतः स्पष्ट पार्न सकेको अनुभव हुँदैन । यस शब्दको प्रथम लिखित प्रयोग १९१२ मा इज्रा पाउण्डले गरेको पाइन्छ । यसैको अर्को वर्ष 'रिपोष्टेस' को परिशिष्टमा टी. इ. ह्युमसँगको सन्दर्भ प्रस्तुत भयो र 'कविता–पद्यको पत्रिका' द्वारा टी. इ. ह्युम र एफ्. एस्. फ्लिण्टले यस अभियानलाई प्रचारित गरेका हुन् । १९१४ मा पाउण्डले 'डेस इमाजिष्टः अन् ऐन्थोलजी' (विम्बवादी सङ्कलन) निकालेपछि विम्बवाद चर्चित हुन जान्छ । यसै बीच यस अभियानप्रति स्वयम् यसका कर्णधार पाउण्डको उत्साह घट्तछ र एमी लोवेल यसकी मूल सञ्चालिका बन्दछिन् । उनको नेतृत्वमा १९१५–१७ सम्म यो अभियान क्रियाशील रहन्छ र 'केही विम्ववादी कविहरू' नामक सङ्कलन प्रकाशित हुन्छ । तर १९१७ तिर लोवेल पनि विम्बवादी प्रभाव समाप्त भएको अनुभव गर्दछिन् । वस्तुतः उपर्युक्त सङ्कलनहरूमै विस्तृत–रोचक रूपमा विम्बवादको चर्चा भएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. स्वरूप र मान्यता

विम्बवादका मूल आग्रहहरू हुन्— वस्तुपरकता, स्पष्टता, वर्णनात्मक यथातथ्यता (दुरुस्तपन) र मूर्तता, संक्षिप्त प्रतिपादन, भाषाको मितव्ययिता, लयात्मक प्रणालीको छनोटमा आधारित संरचना आदि। सारांशमा भन्दा छोटो, एउटै विम्ब वा रूपकद्वारा निर्मित र बाह्य संसारबाट लिइएको दृश्य वा वस्तुको प्रत्यक्ष प्रस्तुतीकरणमा आधारित सुर–लयमै विम्बवादी कविता जन्मन्छ। विस्तार र अमूर्ततातर्फ कविता–प्रभावलाई लैजान विम्बवादीहरू अस्वीकार गर्छन्। चीनिया अक्षर–चित्रका साथै जापानी कविता–प्रयोगबाट भने विम्बवादीहरू प्रभावित छन्। साँच्चो अर्थमा विम्बवाद १९ सौं शताब्दीका रोमाण्टिक र प्रतीकवादी अभियानका रचनागत शिथिलता, भावावेगको प्रबलता, भाषा–अपव्यय र सङ्गीत–स्वप्नका अस्तव्यस्तता समेतका अस्वीकारमा प्रकट हुन्छ र यसैमा विम्बवादको चरित्र पनि स्पष्टिन्छ। वस्तुतः विम्बवादमा नव–क्लासिकल स्पर्शसमेत केही मात्रामा भेटिन्छ। अर्थको सीमाङ्कन र प्रविधि–सचेतता पनि विम्बवादका विशेषता हुन्। एड्गर एलेन पोबाट थालिएको र मलार्मेद्वारा समर्थित अनि नव–समालोचनामा देखापर्ने रूपात्मक–सौन्दर्यको नजीक छ विम्बवाद। कुनै सन्देशका माध्यमका दृष्टिले कवितालाई नहेरी शब्दको 'रि चार्जिंग' (पुनःसंभरण) तिर यो वाद प्रवृत्त छ। भन्न सकिन्छ— टी. इ. ह्युमकै स्थापनामा आएर विम्बवाद ज्यादा नयाँ र सशक्त देखापर्छ।

विम्बवादी कविता प्रभावशाली अलङ्कारहरूद्वारा सृजित हुन्छ, यसले तीखो अनि समाधि-सदृश अन्तर्दर्शन दिन्छ, यो व्यङ्ग्यद्वारा चिह्नित हुन्छ र आविष्कार वा सचेतताको क्षण झैं प्रतीत हुन्छ। विम्बवादीहरू प्रथम–प्रथम व्यङ्ग्य–अङ्कित अन्तर्दर्शनप्रति सचेत नभए पनि ह्युमको उपर्युक्त प्रतिपादनपछि अलङ्कारगत वा सादृश्यगत संरचना-आधार अनि रूपको मान्यतातिर अग्रसर भएको अनुभव हुन्छ। गहिरिएर सोच्ने होभने मलार्मे, इलियट, रिचर्डस् र रेन्सोम पनि यस दिशातिर उन्मुख भएको देखापर्छ। अरु विम्बवादी रूपलाई शैली र प्रविधिका रूपमा निचोर्न सकिन्छ। साथै सतह, रङ्ग र उज्यालाका दृष्टिले प्रभाववादसँग पनि यो वाद निकटतम छ। यसैले गर्दा रूपात्मकतावाद वा शिल्पवादसँगचाहिं विम्बवाद अभिन्न प्रतीत हुँदैन।

१९१३ मा विम्बवादी फ्लिण्टले कविताका निम्ति तोकेका तीन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नियमहरू हुन्:— आत्मपरक वा वस्तुपरक 'वस्तु' को सीधा प्रतिपादन, प्रस्तुतीकरणमा असहायक कुनै पनि शब्दको अप्रयोग, 'मेटोनोम' जस्तो साङ्गीतिक 'समय-सूचकको क्रमताल नभई संगीतात्मक क्रममा ताल दिनु।

१९१६ मा रूसमा कल्पनात्मकतावाद देखिन्छ जस अन्तर्गत बिम्बवाद पनि प्रयुक्त हुन्छ। तैपनि बिम्बवाद मूलतः अमेरिकी–अङ्ग्रेजी कविहरूको अभियान हो। बिम्बहरूको शुष्क संक्षिप्तता भएका ह्यु्मका कविता पनि बिम्बवादका वेस नमुना हुन्, तर इज्रा पाउण्ड नै खास बिम्बवादी कवि हुन्।

३. अन्य निकटतम वादहरू

३.१ वोर्टवाद (वोर्टिसिज्म)

१९१४ पछि इज्रा पाउण्ड 'वोर्टिसिज्म' तिर लागेका हुन्। उनका 'वोर्टि' वा बिम्बसम्बन्धी मान्यता र सृजनामा प्राचीन क्लासिकल र देशान्तरीय कविताको उद्धरणको प्रचुरता पाइन्छ। (यसको आंशिक संकेत हाम्रा कवि बालकृष्ण समका उत्तरवर्ती कवितामा भेट्न सकिन्छ।) अब कवि पाउण्ड चीनिया, जापानी र फ्रान्सेली अनि ग्रीक कविताबाट प्रभावित हुन्छन्।

वोर्टिसिज्म के हो? यो एक प्रकारले बिम्बवादकै रूपान्तर हो। बिम्बवादकै संक्षिप्तता र सीधापन यस वादलाई इज्रा पाउण्डले दिएका छन्। मूलतः कवि चित्रकार विन्धम लेविस यसका उपलब्धि हुन्। 'वोर्टवाद' ले फ्रान्सेली मूर्तिकार हेनरी गरियर–ब्रास्क अनि अमेरिकी-अंग्रेजी कविसमालोचक इज्रा पाउण्डको संयुक्त घोषणा–पत्र बोक्तै आफूलाई चिनाएको हो। तत्काल-प्रचलित भविष्यवादको विरोध यस वादको एक प्रमुख चरित्र हो। कलामा विषयवस्तुभन्दा रूपपक्षको समर्थन यस वादले गरेको पाइन्छ। यस वादमा आएर पनि पाउण्ड बिम्बमै जोड दिन्छन्। पाउण्ड भन्छन्— बिम्ब नै वोर्टेक्स (Vortex) हो। 'वोर्टिसिज्म' यही 'वोर्टेक्स' शब्दसँग जोडिएको छ। पाउण्डको भनाइमा यही वोर्टेक्स वा बिम्ब नै समन्वयकारी तथा रूपतत्त्व हो। उनी भन्छन्— 'वोर्टेक्स' बाटै 'वोर्टेक्स' हुँदै र 'वोर्टेक्स' मै विचारहरू निरन्तर हुत्तिरहेका छन्।' यसरी बिम्ब वा वोर्टेक्सलाई पाउण्ड कति र कस्तो महत्त्व दिन्छन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ। यो 'वोर्टिष्ट' अभियान १९१४ मा लण्डनबाट थालिएको हो र यी पाउण्डको व्यापक प्रभाव टी. एस. इलियटमा पनि परेको छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

३.२ नव गङ्गोरावाद

विम्ब सन्दर्भमै नव-गङ्गोरावादको चर्चा पनि मिसाउन सकिन्छ। महा युद्धोत्तर परिप्रेक्षमा स्पेन र स्पेनी अमेरिकाका नयाँ लेखकहरूको अति-स्पेनवादले उनीहरूलाई नव गङ्गोरावादतिर लग्यो। अत्यन्त जोडदार र सशक्त विम्ब वा अलङ्कारको प्रयोग नै नव-गङ्गोरावादको मूलभूत निजत्व हो। क्लासिक साहित्यकार गङ्गोराको काव्य प्रतिभाको आत्मसात्-करण गर्दै र त्यसलाई २० सौं शताव्दीका काव्य-प्रवृत्तिसँग संयोजित गर्दै यो वाद उठेको हो। लोकप्रिय भाषा र परम्परामा आधारित हुँदै स्पेनी प्रभावका क्षेत्रका कविहरू यसैलाई आफ्नो मूल लक्षण बनाउँछन्। लोर्का यही धारा र धारणाका उच्चतम कवि हुन्। लोर्का भन्छन्— 'विम्बहरूको श्रृङ्खलाले नै कविहरूलाई अमरता दिन सक्छ।' यसरी नव-गङ्गोरावाद पनि आफ्नै परम्परा र पारामा पाइताला टेक्तै पर्याप्त विम्ववादी देखापर्छ।

४. विम्ब प्रतिका विभिन्न धारणा

यसै शताव्दीमा उत्तरवर्ती अन्य केही समालोचकहरू पनि विम्ब-उपासक देखापर्छन्, विम्बलाई नै कलाकृतिको केन्द्र ठान्छन्। एवर क्रोंचे कविताको स्फुरण-सिद्धान्त मान्दै कविताका प्रारम्भिक तत्त्व शव्दावली र विम्बको निर्माणलाई स्फुरणात्मक ठान्छन्। उनका भनाइमा कलाकारसँग अन्तर्दृष्टि मात्र हुँदैन, यसलाई सौन्दर्यात्मक वस्तुका रूपमा रूपान्तरित गर्ने सामर्थ्य पनि हुन्छ। त्यस्तै सिमोपाउलस् पनि स्फुरणवादी हुन् र कविको अन्तर्दृष्टिलाई विम्बले नै स्पष्टता दिन्छ र विम्ब नै अन्तर्दृष्टिको अभिव्यक्ति हो वा कलात्मक सृजना हो भन्दछन्।

रोमाण्टिक-ह्रासका उत्तरवर्ती युगमा विम्बात्मक अतिवादका आग्रहबाटै विम्बवादी र प्रतीकवादी सम्प्रदाय देखापरेका हुन्। २० सौं शताव्दीका अंग्रेजी कवि यिट्स विम्बमै शुद्ध कविताको आधार पाउँछन्। ऐन्द्रियिक विम्बलाई विचारसँग भिडाइदिँदा एक प्रकारको चित्र-कविता निक्लन्छ, पाउण्ड र सिटवेल आदिद्वारा प्रयुक्त कविता यही हो। यस्तो चित्रलाई सामान्य मानवीय अनुभूतिभन्दा भिन्न स्वतन्त्र सत्ता प्रदान गरिएको पाइन्छ। त्यस्तै डाइलन टमस आफ्नो काव्य-रचना-क्रममा के अनुभव गर्छन् भने विम्वहरूको अपरिहार्य अन्तर्द्वन्द्वमै कविताको अस्तित्व हुन्छ र कविता यस क्रममा उपलव्ध क्षणिक शान्ति हो। जी. एल. लोवेस यस्तै विम्बहरूलाई कल्पनाको सामग्री मान्दछन्। उनका दृष्टिमा विना कल्पना

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कविता नहुने भएकोले विम्वहरू कविताका अनिवार्य र आन्तरिक अङ्ग हुन् । कविको माध्यमस्वरूप भाषामै विम्बको अनिवार्यता आधारित छ र जरिएको छ भन्ने उनी ठान्दछन् । जहाँ भाषा पदार्थगत सत्तालाई संकेत गर्न स्वभावत: बनाइएको छ, कविले यस भाषालाई रूपान्तरित र विस्तृत पार्नुपर्छ; कल्पना वा सृजनात्मक क्रियाद्वारा कवि भाषालाई रूपान्तरित र विस्तृत पार्छ । लोवेसको धारणा यही हो तर डी. जे. जेम्स समालोचक रिचर्डस् र एबर क्रोंबेको खण्डन गर्दै के भन्छन्भने कविताको उद्देश्य आवेग–सृजना गर्नु होइन, बरु कुनै कल्पनात्मक विचार वा वस्तु–प्रतिपादन गर्नु हो । कल्पनाले वस्तुको उपयोगिता र सामान्यतालाई संकेत गर्दैन, जीवनको सिंगो कल्पनात्मक आत्मसात्–करणको लक्ष्य राख्छ । त्यसैले कल्पनाले स्वभावत: ठोस अन्वितिहरूबारे ध्यान गर्दछ र कविताका अलङ्कारहरू जन्मन्छन् भन्ने उनको राय छ । जेम्स मात्र होइन, हर्बर्ट रीड पनि कवितात्मक अलङ्कारलाई कवि-हृदयको चिह्न ठान्दछन् । सी. डी. लेविस विम्ब वा अलङ्करणलाई कविताको जीवन–सिद्धान्त ठान्दछन् । अलङ्कार शब्दचित्र हो, संवेग–अभिभूत संवेद्य -ऐन्द्रियिक आकृति हो र सारा प्रक्रियामा अन्तर्निहित र सारा प्रक्रिया (फिनोमिना) लाई सम्बन्धित पार्ने कवि–साधन हो । लीविसका यस दृष्टिमा कविता कल्पनात्मक आलङ्कारिक शक्तिद्वारा नयाँ सम्बन्धहरूको अनन्त आविष्कार हो, पुरानै सम्बन्धहरूको पनि पुनराविष्कार र नवीनीकरण हो कवितामा कल्पनाप्राप्त विम्ब–प्रणाली अत्यावश्यक छ । यसरी विम्ब अलङ्कारकै नयाँ र विशिष्ट अनि ठोस नाम बन्न जान्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(ज) अतियथार्थवाद

१. अतियथार्थवादका प्रथम र द्वितीय घोषणापत्र

अतियथार्थवादको वास्तविक अर्थ अधियथार्थवाद हो अर्थात् यथार्थको 'अति' भन्दा यथार्थको अतिक्रमण वा यथार्थभन्दा पर वा बाह्य यथार्थभन्दा भिन्न भन्ने तात्पर्यमा अतियथार्थवादलाई लिनुपर्छ ।

अतियथार्थवाद फ्रान्समै जन्मिएको हो र यस वादका धेरैजसो लेखक र कलाकार फ्रान्सकै हुन् । आन्द्रे ब्रतों (ब्रेतन वा ब्रेटन) को सन् १९२४ को अतियथार्थवादी प्रथम घोषणा–पत्रमा विस्मय र सौन्दर्यको सहभाव औंल्याउँछन् । यो विस्मय वा आश्चर्य मनो यथार्थभित्र वा अत्युच्च यथार्थमा प्रकट हुन्छ । अतियथार्थवाद स्वप्न, उन्माद, दिवास्वप्न र जादूमय अलौकिक अनुभूतिमा अत्यन्त विश्वास राख्छ अनि तर्क र विवेकलाई नियन्त्रित गर्न चाहन्छ । यस वादमा मन उन्मुक्त रहनुपर्छ र उन्मुक्त मनको विचरण परम अभीष्ट रहन्छ ।

ब्रेतन, त्यस घोषणा–पत्रमा मानसिक स्वतः-चालितताद्वारा अनुभव विचारलाई वास्तविकरूपमा सक्रिय गराउने अनि बोली, लिखित शब्द वा अन्य उपायद्वारा त्यसको स्वतः लेखन वा प्रकाशन गर्ने कुराको पनि चर्चा गर्छन् । यसरी उनका दृष्टिमा अतियथार्थवाद मानव–मनलाई मुक्ति गर्ने क्रान्ति हो, आन्तरिक तथा बाह्य सत्यको समन्वितिको प्रयत्न पनि हो । निद्रित र अर्ध–जागृत अवस्थाको व्याख्या र विश्लेषणमा अभिरुचि राख्तै उनी बौद्धिकता, नैतिक आग्रह र सचेत सौन्दर्यबाट मुक्त अनि निर्झरमय तथा जागरित आभासहरूले मनको प्रक्रियालाई देखाउँछन् भन्ने विश्वास गर्छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यस्तै स्थितिमा मानव–मन सामाजिक परम्परा, बानी र शैक्षिक संस्कारबाट मुक्त हुन सक्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । उनीद्वारा स्थापित मान्यताअनुसार मान्छे र ब्रह्माण्डको यथार्थ सम्बन्ध अतियथार्थवादले नै देखाउन सक्छ र यसरी नै अतियथार्थ संसारमा विचरण गर्न सकिन्छ ।

अतियथार्थवादको सन् १९३० को दोस्रो घोषणा–पत्रले हामीभित्रको गुप्त स्थान खोज्ने र अन्य स्थानमा अँध्यारो पार्ने अनि निषिद्ध क्षेत्रकै गहिराइमा सदा–सदा डुबुल्की मार्ने अभिप्राय औंल्याएको पाइन्छ ।

२. दादावाद: अतियथार्थवादको पूर्वरूप

ब्रतों प्रथमत: दादावादकै समर्थकहरूमध्ये एक भए तापनि पछि उनी छुट्टै वादको स्थापना गर्छन् र त्यो वाद हो अतियथार्थ वाद । त्यसैले अतियथार्थवादको पूर्वरूप हो दादावाद । नामकरणका निम्ति अकस्मात् लिइएको यो दादा शब्द लगभग निरर्थक छ; फ्रान्सेली भाषामा यसको अर्थ हो– काठको खेलौना–घोडा । प्रथम विश्व–महायुद्धको प्रभावस्वरूप दादावाद देखा परेको हो । युरोपेली संस्कृति र सभ्यताका विरुद्ध तीव्र असन्तोष लिँदै परम्परागत नैतिकता, मान्यता अभिरुचि र धारणाका सम्पूर्ण स्तरको विध्वंस चाहने यो दादावादी समूह अराजकवादी र ध्वंसात्मक मन:स्थितिमा देखा पर्छ । एक प्रकारले दादावादलाई गाली–गलौज र घृणाको सम्प्रदाय भन्न सकिन्छ र अतियथार्थवादीहरूले पनि यसैबाट समाज र कलाका प्रचलित भर्त्सना र घृणा प्रकट गर्न सिकेका हुन् । सन् १९१६ मा स्वीट्जरल्याण्डमा संस्थापित यस वादका प्रवर्तकहरू हुन्:— रुमानियाका त्रिस्तान–जारा र मार्सेल–याङ्को, जर्मनीका रिचार्ड ह्विल्सन–बैक र हूगो–बाल, फ्रान्सेली अल्सा-शियनजां–हान्स–आर्प, फ्रान्सका आन्द्रे ब्रतों, लुई आरगों र जां–कोक्तेओं आदि । फ्रान्सेली जान–वाशे पनि यसका प्रबल समर्थक हुन् ।

युरोपेली परम्परागत सभ्यता–संस्कृतिका मूलत:मध्यमवर्गीय सम्पूर्ण संस्थाप्रति विध्वंसात्मक आक्रोश व्यक्त गर्ने यो दादावाद कला, सौन्दर्य र साहित्यका क्षेत्रमा पनि सृजनाभन्दा ध्वंसकै जांगर राख्छ । तैपनि हान्स–आर्प, मैक्स–अर्नेष्ट आदिले भने (चित्र) कलाका क्षेत्रमा नयाँ प्रणालीको उपयोग गर्न पनि खोजेका हुन् । विभिन्न दादावादीहरूका भनाइलाई मिलाएर हेर्दा सङ्गति र तात्पर्यको पूर्णनिषेधमा अनि शुद्ध–मुक्त मनोदशामा दादावाद विश्वास व्यक्त गर्छ र यसैलाई हाम्रा सन्दर्भमा समाधि पनि भन्न सकिन्छ । अतियथार्थवादले पनि यस मनोदशालाई पर्याप्त स्वीकारेको छ । साथै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ध्वंसात्मक रूपमा नै नभए पनि परम्पराप्रतिको आक्रोश चाहिं अतियथार्थवादले पनि अँगालेको अनुभव हुन्छ ।

३. अतियथार्थवादको थालनी

'नयाँ चेतनाको परिषद्' (१९२२) मा दादावादका संस्थापक त्रिस्तान–जारा र आन्द्रे–ब्रतोंका बीचको मतभेद झन् उग्र भयो र ध्वंसात्मकताका सट्टा रचनात्मक कार्यक्रम दिंदै ब्रतोंले नयां वाद (अतियथार्थवाद) को स्थापना गरेका हुन् । यस सन्दर्भमा अति यथार्थ 'नाम करणको' पृष्ठ भूमिको चर्चा प्रासङ्गिक देखिन्छ प्रथम–प्रथम रोमाण्टिक फ्रान्सेली कवि जैरार–दे–नर्वालिले अतिप्राकृत र अलौकिक शब्दको प्रयोग गरेको (१८५४) पाइन्छ र यी शब्दद्वारा उनी इन्द्रियातीततातिर सङ्केत गर्दछन् भन्ने अनुभव हुन्छ । अर्को फ्रान्सेली कवि ग्यीयोम–अपोलिनैर पनि चित्रकार सगालका चित्रलाई १९१० तिर अतिप्राकृत वा अतियथार्थ भन्दछन् । अतिप्राकृत र अतियथार्थका बीचमा ज्यादा अन्तर नभए पनि दादावादसँग छुट्टिंदा वादको नामकरण 'अतियथार्थवाद' कै रूपमा हुन्छ । दादावाद नयाँ मूल्य र कलात्मक सृजना भन्दा ध्वंसमै रलमल्लिएकाले नयां मूल्य र कलाका सृजनाका निम्ति विशेष उत्सुक हुँदै 'अतियथार्थवाद' तिर समकालीन फ्रान्सेली विद्रोही चिन्तक–सृजकहरू ढल्किएका हुन् । यसरी अपेक्षित नयाँ मूल्य मार्क्सवादमा र नयाँ कला स्वतः–चालित अभिव्यक्तिमा पाउँदै अतियथार्थवाद जन्मिन जान्छ ।

४. अतियथार्थवाद : स्रोत, प्रवर्तन र ह्रास

प्रतीकवादबाट अतियथार्थवाद निकै प्रभावित छ । बुद्धिमुक्त मनोविचरणशील, शाब्दार्थसम्बन्धमुक्त र स्वप्निल प्रवृत्तिमा विश्वास राख्तै र अरू अवचेतन मनतिर लम्कँदै, प्रतीकवादले अतियथार्थवादको पूर्वाभास दिएको अनुभव हुन्छ । असङ्गतिको अविष्कार नै प्रतीकवादको मूल प्राप्ति हो भने अवचेतन मनको सहज अनुभवमय असङ्गत अनुभूतिको अभिव्यक्तिले अतियथार्थवादमा उन्मुक्त विस्तार पाएको छ ।

अतियथार्थवादका अध्ययन र अभिवृद्धिमा दार्शनिक र मनोवैज्ञानिक प्रभाव पनि पर्याप्त परेको छ । 'आत्माको लक्षण शास्त्र' का रचयिता हेगेलप्रति अतियथार्थवादका प्रवर्तक ब्रतों कृतज्ञ छन् । फ्रायडको अवचेतन–धारणा त अतियथार्थवादको आधारशिला नै होभने पनि हुन्छ । यस्तै बर्गसनको मानसिक व्यापारसम्बन्धी धारणाबाट पनि अतियथार्थवाद लाभान्वित छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतियथार्थवादका प्रवर्तनमा आन्द्रे-ब्रतोंका सहकारीहरू हुन्—लुई-आरांगो, पाल-एल्वार (रलु आदि), वेञ्जामीन पेरे, फिलिप सूपोल आदि ।

जब अस्तित्ववादको अभ्युत्थान भयो; अतियथार्थवादको ह्रास थालियो; तैपनि अतियथार्थवाद विश्वका कला-साहित्यका इतिहासमा अत्यन्तं प्रभावशाली रह्यो र यसको आंशिक प्रभाव अझै पनि बाँकी छ; अझै एशियासम्म पनि विस्तृत हुँदै, हामीकहाँ पनि त्यसले मोहन कोइरालादेखि यता स्पर्श गर्दछ ।

हालसाल अतियथार्थवाद कलाको क्षेत्रमा स्वप्न र स्वचालित आवेगको अभिव्यक्ति गर्ने दुई वर्गमा बाँडिएको छ । स्पेनी कलाकार दाली र मिरो यी दुई वर्गका अग्रणी हुन् । यस वादका अन्य प्रमुख योगदानकर्ताहरू मध्ये एक हुन् मेक्स अर्नेष्ट ।

रोमाण्टिक अभियान र यथार्थवाद-प्रकृतवादका विरुद्ध अनुभव गरिएका असन्तोषका विस्फोटकै रूपमा अतियथार्थवाद वा अधियथार्थवादको प्रारम्भ भएको हो । वस्तुतः प्रथम महायुद्धकालमा प्रचलित (सन् १९१६) दादावादकै नवीन संस्करण रूपमा अतियथार्थवाद (सन् १९२०) प्रथमतः सखगाएको अनुभव हुन्छ । अझ गहिरिएर हेर्दा चार्ल्स वादलेयर र मलार्मको प्रतीकवादी रचनामैं पनि अतियथार्थवादको अवचेतनमूल विसङ्गतप्राय अभिव्यक्तिको पूर्वाभास भेट्न सकिन्छ । दृश्यमान वास्तविकताभन्दा परको सत्ताको अर्थका अपोलिनेयरद्वारा प्रथम-प्रयुक्त 'अतिप्राकृत-अतियथार्थ' शब्दलाई 'दादावाद' बाट असन्तुष्ट आन्दोलनकर्ताहरूले ग्रहण गरेका हुन् । आन्द्रे ब्रतों (आन्द्रे ब्रेटन) यस वादको जन्मदाता हुन् भने उनैले मूलतः सन् १९२४ र ३० का दुई घोषणा-पत्रद्वारा अतियथार्थवादको प्रतिष्ठा गरेका हुन् । सन् १९२८ मा अतियथार्थवादीहरूले लामर्तिन चार्कोतको स्वर्णजयन्ती (पचास वर्षे जयन्ती) चार्कोतका उन्मादसम्बन्धी चिन्तन-अध्ययनको प्रकाशन गर्दै यो स्वर्ण जयन्ती मनाइएको थियो । उनको प्रभाव पनि अतियथार्थवादले अङ्गीकारेको र मुख्यतः मानसिक विकृतिसँग अतियथार्थवाद सम्बद्ध रहेको कुरा यतावाट पुष्टिन्छ । अतियथार्थवाद एक कलातमक अभियानका रूपमा विलुप्त भएर पनि फ्रान्समा अद्यावधि अप्रत्यक्षतः प्रभावकारी रहेको छ । आजका प्रमुख फ्रान्सेली कविहरूका निर्माणका पृष्ठभूमिमा अतियथार्थवादको ठूलो भूमिका छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतियथार्थवाद समकालीन फ्रान्सेली साहित्य (विशेषतः कविता) का साथै कलामा पनि प्रभावशाली बन्न गएको हो । अंग्रज, अमेरिका, जर्मन र स्पेनी चित्रकार तथा कविहरू पनि यसबाट प्रभावित बनेका हुन् । कलाको अभेदको धारणा यस वादमा पनि स्वीकृत छ । इङ्गल्याण्डमा अतियथार्थवादको प्रभाव र विरोध पनि ज्यादा भएको पाइन्छ । लण्डनमा १९३६ मा अतियथार्थवादी कला–प्रदर्शनीको उद्घाटन भयो र कवि हर्बर्ट रीडले अतियथार्थवादी परिचय–पत्र पनि प्रस्तुत गरेका हुन् । तर कतिपय अङ्ग्रेजी विद्वान्हरू अतियथार्थवादलाई रोमाण्टिक युगकै विकसित रूप ठान्छन् र यसमा फ्रान्सेली विशेष प्रभाव परेको कुरा अस्वीकार्छन् । १९३८ मा पेरिसमा पनि अठार देशको प्रतिनिधित्व भएको कला–प्रदर्शनी भएको हो ।

५. अतियथार्थवादका मूलभूत आग्रहहरू

सैद्धान्तिक दृष्टिले अतियथार्थवादी रचनाले व्यक्तिका स्वप्न र अर्ध–जागृत अवस्थासँग सम्बन्ध राख्तछन् । अतियथार्थवादीहरू स्वतः–चालित लेखनलाई कविताको उद्गम प्रणाली मान्दछन् । तर यस स्वतः–चालित वा स्वचालित लेखन प्रणालीका सम्बन्धमा पर्याप्त भ्रान्ति रहेको अनुभव गर्दै 'पुराकथा, स्वप्न र कविता' मा हर्बर्ट रीडले स्पष्टीकरण प्रस्तुत गरेका छन् । उनको भनाइअनुसार यो स्वतः चालित लेखन संमोहनावस्थाकै दैवी प्रक्रिया नभई मनको त्यस स्वचालित अवस्थासँग सम्बन्धित छ जसमा अभिव्यक्ति तत्काल र नैसर्गिक रूपमा हुनुका साथै भावचित्र र त्यसको शाब्दिक प्रतिकृतिमा समयगत कुनै अन्तर रहन्न । यस वादका जन्मदाता वा प्रवर्तक आन्द्रे ब्रतों (ब्रेटनले पनि स्वतः–चालित (स्वचालित) लेखनलाई निकै महत्त्व दिएका हुन् ।

एकातिर स्वतः चालित लेखन अँगाल्नु र अर्कोतिर पुराकथा–लोक-कथाको समावेशले गर्दा अतियथार्थवादी कला अव्यवस्थित र अराजकतामय देखापऱ्यो । ब्रेतन, अराजेन, क्रेकल र एलुअरका रचनामा अनुभव तथा अभिव्यक्तिको व्यवस्थितताको तिरस्कार नै पाइन्छ । व्यवस्थितताले अनन्त पृथ्वीको अनन्त रहस्यको उद्घाटनमा आघात पर्छ भन्ने धारणा यिनीहरूले अँगालेका हुन् । साँच्चैनै अनीश्वरवादी अतियथार्थवादले जीवन-दर्शन र कलामा अव्यवस्थालाई शत-प्रतिशत प्रोत्साहन दिएको अनुभव हुन्छ । यो वाद मानव-विचारधारामा व्यवस्था, नियमितता र क्रमबद्धताको विरोध गर्दै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुलंन्छ । यस वादलाई प्राचीन, रूढिगत, परम्परागत र व्यवस्थित अभिव्यक्ति–मूल्य जतिलाई नाश पार्दै यथार्थभन्दा परको मनोगत विश्रृङ्खलताको आराधना–उपासनामा तल्लीन विद्रोही अभियानको संज्ञा दिन सकिन्छ ।

यो वाद बौद्धिकतालाई वा सुसङ्गत चिन्तनलाई मन पराउँदैन, ऐकान्तिक कल्पना–वृत्तिमा पौडिन्छ र मानवीय व्यक्तित्वका जटिल अन्तर्विरोधका चित्रणमा रमाउँछ अनि प्रचलित नैतिक मान्यताको एकदमै विरुद्ध नयाँ मूल्यहरू खोज्न चाहन्छ । यस वादले अभिव्यक्ति–शिल्प वा कला–विधानमा पनि विद्रोह गरेको पाइन्छ र कलाकारलाई अभिव्यक्तिमा पूर्ण स्वच्छन्दता चाहिन्छ र दिइनुपर्छ भन्ने कुराको वकालत पनि गरेको छ । वास्तवमा अतियथार्थवादी कला अभिव्यक्तिको एकरूपता नभई रूप–विविधताको समष्टि हो, किनभने स्वप्न वा अन्य अवचेतन–व्यापार यस्तै हुन्छ । हिन्दीमा प्रपद्यवाद र नकेनवादमा अनि नेपालीका मोहन कोइराला प्रभृति कविहरूमा यसको आभास पर्याप्त पाइन्छ । चेतनद्वारा अवचेतनको संयमभन्दा अवचेतनद्वारा चेतनलाई झल्काउँदै अभिव्यक्ति संश्लिष्ट पार्ने अतियथार्थवाद यथार्थको स्वीकृत सीमा नाघ्दै पूर्व अप्रयुक्त अनुभूतिसामग्री र अभिव्यक्ति प्रणाली चाहन्छ । स्वभावतः त्यो नखुँदिएको विलक्षण अन्तर्मन–यात्रा अवचेतन–स्वप्नका विश्रृङ्खलामा स्वतः साहचर्यको आकाङ्क्षा राख्न पुग्दछ । साङ्केतिक भाव–विकास मात्र संभाव्य अतार्किक पाराले स्वतः लेखनद्वारा अवचेत–प्रक्रियाको यथावत् प्राप्तिको सन्दर्भमा नै अतियथार्थवादको मूल अनुहार निरूपित हुन्छ ।

यो अतार्किक–अबौद्धिक भएर पनि स्वतः साहचर्य चाहने अनि एकरूपभन्दा बहुरूप अतियथार्थवाद रोमाण्टिक हो वा होइन भन्ने प्रश्न उत्तेजक रहेको छ । अतियथार्थवादका विशिष्ट व्याख्याता हर्बर्ट रीड चाहिँ रोमाण्टिकवाद स्वतः र अनिवार्यतः अतियथार्थवादमा बदलिन्छ भन्न खोज्छन् । अन्य कतिपय विद्वान्का भनाइमा भने अतियथार्थवाद रोमाण्टिक ह्रासको विसङ्गतिमूलक रूप मात्रै हो । यदि अतियथार्थवाद रोमाण्टिक नै होभने पनि महायुद्धको प्रभावद्वारा ताडित–आहत, मूल्यह्रासहरूद्वारा जागरित अनि फ्रायडवादको दुर्दमनीय र अबौद्धिक अवचेतन आविष्कारद्वारा प्रेरित नव–रोमाण्टिक अभियान नै यो हो । जहाँसम्म अतियथार्थवादी कविताको प्रेरणाको प्रश्न छ, फ्रायडका साथै हेगेल र मार्क्सका कतिपय स्थापनाबाट समेत यो वाद पर्याप्त प्रेरित छ । अतियथार्थवादमा अन्तर्निहित

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अवचेतन मनको खोज फ्रायडको प्रेरणा होभने निषेधद्वारा संश्लेषण र ध्वंसद्वारा सृजनाको धारणा हेगेलवादी देखापर्छ अनि समकालीन मूल्यप्रति घृणा र राजनैतिक कार्यक्रम मार्क्सवादी निर्देशन हो। जे होस्, 'अतियथार्थवादसंबन्धी रोमाण्टिक ह्रासको विसङ्गतिमूलकता' का सूत्रले नेपाली साहित्यमा देवकोटा युगको लगत्तै मोहन कोइराला-मण्डली आउनुको व्याख्या गर्न हामीलाई सहायता दिन सक्छ।

६. अतियथार्थवाद : विकासका तीन चरण

अतियथार्थवादको इतिहास तूफानी रहेको छ। मनोवैज्ञानिकका रूपमा प्रशिक्षित आन्द्रे ब्रेतनले सन् १९२० मा फिलिपो सोफल्टको सहकारितामा प्रयोगमाला थाल्नुका साथै संमोहनात्मक र सामूहिक रचना गर्न लागेदेखि नै वैयक्तिक र राजनैतिक विवाद तथा रोमन क्याथोलिकवाददेखि सामाजिक यथार्थवादसम्मका प्रवृत्तिप्रतिका टीका-टिप्पणीले गर्दा आइरहेको उग्र उत्तेजनाकै परिप्रेक्ष्यमा यो वाद हुर्किएको र भिडेको पाइन्छ।

अतियथार्थवाद तीन चरणमा विकसित भएको ठानिन्छ। सन् १९२०-२४ को प्रथम चरण यस वादले अवचेतनको अभिव्यक्तिको प्रविधिको विकास र सकारात्मक राजनैतिक कार्यक्रमको खोज गरेर बितायो। त्यसदेखि सन् १९३० को बीचको दोस्रो चरणमा अतियथार्थवाद 'अन्तर्राष्ट्रिय साम्यवाद (कम्युनिष्ट इण्टरनेशनल) को प्रभावमा आयो। यो अवधि स्वतः-लेखन प्रणालीकासाथ साम्यवादी आधिकारिकताको अनुसरणमा केन्द्रित देखापर्छ। सन् १९३० को दशकचाहिं अतियथार्थवादको तेस्रो चरण हो र यो बखत रुसकोसँग राजनैतिक विच्छेदको परिणामस्वरूप अतियथार्थवाद पूर्वविन्दित उनै देशभक्ति, धर्म र परिवारका संस्थाप्रति फर्किरहेको जस्तो प्रतीत हुन्छ। यस अवधिमा अभिव्यक्ति-प्रणालीमा पनि केही मात्रामा सचेत नियन्त्रण समेत अतियथार्थवादी स्वचालित वा स्वतः लेखनले सकारेको हो। तैपनि विडम्बनात्मक पद्धति, विलक्षणता र उन्मादको आभासका साथ नयाँ यथार्थ सिर्जने आकाङ्क्षा अतियथार्थवादका मुटुमा धड्की नै रहिरहन्छ र कार्य-कारण-श्रृङ्खलामुक्त तथा पूर्वापर संबन्धमुक्त रूपमा आकस्मिक संयोजना, व्यंग्यमाथि व्यंग्य, वस्तुगत अस्तव्यस्तता आदिमा आधारित हुँदै अमूर्तकलाको निकटतम सौन्दर्य-पद्धति पनि यस वादमा कायमै बन्छ।

अतियथार्थवादी कविताको उपर्युक्त तीन चरणको सम्पूर्ण सृजना परम्परालाई दृष्टिमा राख्ता ब्रेतन र इल्वार्डका केही-केही लय-काललाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छाडेर बाँकीमा कविता गद्यमय बन्दै गएको अनुभव हुन्छ । शब्द नै अति-यथार्थवादी बिम्ब बन्छ, अरू वन्य–सुदूर जातिबाट शब्द लिइएको पाइन्छ । परम्परासँग विद्रोह गर्दै नारी–प्रेमको चरम हठ, शहरी सभ्यताको दैनिक विलक्षणताको अनुराग, टुक्रा टुक्रा आवेगको महत्त्व, वैयक्तिक अदम्य इच्छाको महिमा आदि प्रवृत्ति यस वादमा प्रचुर रूपमा देखापर्छन् । जे होस्; अतियथार्थवादी कवितामा भाषा अवचेतन भाव–खण्ड र लय–झङ्कारसँगै बहँदै शब्दार्थको नियत प्रणालीबाट मुक्त प्राय रहन्छ ।

फ्रान्सका प्रमुख अतियथार्थवादी लेखकहरूको गणना गर्दा लुई आरागों अन्तोनिन आर्तोद, आन्द्रे ब्रतों (ब्रेतन), रिने कार, रिने क्रेमेल, रोबर्त देस्नस, पाल इल्वार (इलुआर्द), जुलाइन ग्रेक, माइकेल लिरिस, बेन्जामिन पिरे, फ्रान्सेस पिकाबिया, रेमन्द क्विन्यू, फिलिप सुपल, त्रिस्तन जारा आदिको नाम लिन सकिन्छ । दोस्रो महायुद्ध पछिका प्रमुख अतियथार्थवादीहरू हुन्:— पिरे दे मान्द्रियागर्स, जार्जस स्केनेदि, हेनरि पिकेत, एमे सिजारे आदि । अतियथार्थवादी रंगमञ्चका दृष्टिले अन्तोनिन आर्तोद नै उल्लेखनीय छन् । उपन्यास, चलचित्र, चित्रकला र मूर्तिकलामा पनि अतियथार्थवादी प्रभाव विस्तृत भएको छ । विगत तीन–चार दशकमा समालोचनाका क्षेत्रमा पनि अतियथार्थवादी रचना गम्भीर रूपले गृहीत हुँदैछ ।

कलाको अभेद मान्ने अतियथार्थवादमा कवि र चित्रकार एकै जातिका स्वीकारिन्छन् । ब्लेक र कलरिज जस्ता रहस्यवादी र अतिप्रकृतवादी कविहरूका साथै विविध राष्ट्रिय–अन्तर्राष्ट्रिय सामाजिक तथा बौद्धिक घटनाबाट उत्तेजित अतियथार्थवाद प्रत्येक देश र समयका आदिमताबाट प्रभावित हुन चाहन्छ । जीवशास्त्रीय परिवेषमा शारीरिक मानसिक आदिम देशतर्फको रूचि अतियथार्थवादी सभ्यतातिरस्कृत मुक्त भावावेगको स्वाभाविक परिणित नै हो ।

दोस्रो महायुद्ध-कालमा फ्रान्स भित्रै रहने आरागों र इलुआर्द प्रभृति कविले देशभक्तिका कविता लेखेभने आन्द्र ब्रती (ब्रेतन) संयुक्त राज्य अमेरिका गएर अतियथार्थवादका बारेमा प्रवचन दिन लागे । यसैको प्रभाव पनि थपिएर अमेरिकामा स्थानीय र प्रवासी फ्रान्सेलीद्वारा अतियथार्थवादी वातावरणको सृजना भयो ।

१९४९ मा पेरिसमा फेरि अतियथार्थवादी कलाको अन्तर्राष्ट्रिय प्रदर्शनी भयो । यसमा २४ देशका प्रतिनिधिहरूले भाग लिएका हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुतः अतियथार्थवाद २० सौं शताब्दीको सर्वाधिक सशक्त कलात्मक–साहित्यिक आन्दोलन हो । समकाल वा उत्तरकालमा अथवा वर्तमानमै पनि अतियथार्थवादी अभियानबाट प्रभावित मुख्य देशहरू हुन्:— फ्रान्स, बेलाइत, संयुक्त राज्य अमेरिका, पोल्याण्ड, स्वीडेन, स्पेन, इटाली, अर्जेन्टाइना, जापान, इजिप्ट, जर्मनी, युगोस्लाभिया, चेकोस्लोभाकिया, मेक्सियो, भारत, नेपाल आदि । वस्तुतः विश्वका साहित्य, कला र चिन्तनमा अतियथार्थवाद साँच्चिकै विश्वजनीन अभियान बन्न गएको अनुभव हुन्छ ।

७. निचोड़

यस चर्चाका अन्त्यमा निम्नलिखित मूल बुँदाहरूमा अतियथार्थवादका मूल स्वरूपलाई समेट्ने प्रयास गर्न सकिन्छ :—

(१) फ्रायडदेखि यता अवचेतन मनको जे जति निरूपण भयो त्यसबाट अतियथार्थवाद प्रेरित छ । बाह्य यथार्थलाई अतिक्रमण गर्दै मनोयथार्थतर्फ उन्मुख हुने अतियथार्थवादमा अवचेतन मनका स्वतन्त्र सहचारी अनुभव खण्डको स्वचालित अभिव्यक्तिको रहर देखिन्छ । वास्तविक मनोलोकका अवचेतन अनुभवलाई यथावत् टिप्ने प्रयासमा स्वचालित (स्वतः चालित) रूपमा गरिने अभिव्यक्तिमा पूर्वापर क्रम, शृङ्खला, सङ्गति वा सङ्गठितता अस्तव्यस्त भई अर्थिने र बुझिने संभाव्यता धमिलिए पनि सङ्कुल-तुमुल मन यथावत् व्यक्तिने र साङ्केतिक प्रगतिका आधारमा अभिव्यक्ति समष्टिप्रभाव (टोटल इम्प्रेसन) मा समृद्ध रूपमा संवेद्य हुन सक्ने स्थिति अतियथार्थवादमा देखिन्छ ।

(२) अतियथार्थवादको पूर्वरूप दादावाद हो र दादावादको अ–रचनात्मक तथा केवल परंपरागत सभ्यता, संस्कृति र मूल्यप्रति एकदमै ध्वंसात्मक दृष्टिबाट मात्र सन्तुष्ट नभई आन्द्रे ब्रेतों (ब्रेतन) द्वारा नव सृजनात्मक आकाङ्क्षा समेत राखी अतियथार्थवादको प्रवर्तन फ्रान्समा सन् १९२४ र ३० का दुई घोषणापत्रद्वारा गरिएको हो । दोस्रो महायुद्ध पूर्वसम्म युरोपमा अतियथार्थवाद प्रभावशाली रह्यो भने त्यसपछि अस्तित्ववादको प्राबल्य देखिए पनि त्यसका अभिव्यक्तिमा अतियथार्थवादको असर भने परेकै पाइन्छ ।

(३) दादावादको 'पुराना सभ्यता, संस्कृति र मूल्य' को भञ्जन (ध्वंस) गर्ने आक्रोश चाहिँ अतियथार्थवादी सृजनामा पनि प्रायः कायमै छ । युरोपेली सृजनात्मक गतिविधिका इतिहासमा क्लासिकल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(परिष्कारवादी) धारा चेतन मनद्वारा अवचेतन (स्वभाव वा प्रकृति) को संयम तथा सन्तुलनको प्राप्ति हो र रोमाण्टिक (स्वच्छन्दतावादी धारा) अवचेतन मनको सहज तथा स्वतः स्फूर्त अभिव्यक्ति भए पनि त्यसमा चेतन (विवेक) को न्यूनतम नियन्त्रण कायमै छ भने रोमाण्टिक धाराको त्यो नयाँ संस्करण प्रतीकवाद हो जसको मूल उपलब्धि असङ्गतिको अभिव्यक्ति–संभावनाको आविष्कार हो; अतियथार्थवाद चाहिँ क्लासिकल संयम र यथार्थवादका पूरै विरूद्ध प्रतीकवादकै असङ्गतिका अभिव्यक्ति--संभावनाको अधिकाधिक विस्तार हो। अवचेतन लेखन वा स्वचालित लेखन भनिने अतियथार्थवाद त्यो अमूर्त प्रायः लेखन हो जहाँ परंपरागत रचना–धर्म वा रचना–प्रणालीको पूरै भञ्जन (ध्वंस) का रहरमा अवचेतन मन संपूर्ण निषेध र वर्जनालाई इन्कार्दै यथावत् व्यक्त हुँदै समस्त आन्तरिक भावका सङ्कुलता र तुमुतालाई आ–आफ्ना माध्यम (भाषा, रङ्ग, सुर आदि) को व्यवस्थालाई लप्काएर साङ्केतिक प्रगतिका बाटामा 'बुझिने र अर्थिने' स्थितिभन्दा परतिर समृद्ध संवेद्यताकै गोधूलि प्राप्तिलाई लक्ष्य बनाउँदै व्यक्तिएको हुन्छ। शब्द (भाषा) र अर्थ (अनुभूति) का नियत र व्यवस्थित संबन्धका परंपरादेखि पर अभिव्यक्तिका गोधूलि स्थितिमा अतियथार्थवादी साहित्यिक अभिव्यक्ति उन्मुख छ; त्यसमा शब्द अवचेतनका स्वतन्त्र सहचारी तुमुला भावका सङ्गीत–स्पर्शित सङ्केत मात्र रहन्छन्; अर्थिने अवस्था चाहिँ पद–सङ्गतिका खज्मजले र पूर्वापर क्रमका अस्तव्यस्ताले गर्दा दुर्बल रहन्छ।

(४) अतियथार्थवाद साहित्यका विभिन्न विधामा र कलाका विभिन्न शाखामा फैलिएको छ। यो वास्तविक तात्पर्यमानै विश्वजनीन आन्दोलन रह्यो। मोहन कोइरालादेखि यता नेपाली साहित्यमा पनि यसले प्रवेश गरेको छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(क) घनत्ववाद

१. घनत्ववादी वा अमूर्त कला

जतिखेर पिकासी र ब्राकको पेरिस कला–सम्प्रदाय आधुनिक प्रयोग गर्दै थियो त्यतिखेरै सन् १९०८ मा हेनरि मटिस्सेले यस सम्प्रदायलाई ठट्टामा 'क्युबिज्म' वा 'घनत्ववाद' नाम दिएका हुन् । तर यो ठट्टा ऐतिहासिक संज्ञाका रूपमा प्रचलित हुन गयो । २० सौं शताब्दी हुर्कंदै गएपछि गुइलिओम अपोलाइनियर र पिरे रेभर्जी जस्ता कविहरूले घनत्ववादकै जस्तै कला अँगाल्दै कवितालाई नयाँपन दिएको अनुभव हुन्छ । घनत्ववादी कला वा त्यसबाट प्रेरित साहित्यमा मूर्त रूप र सजीव सत्तालाई विषयवस्तु मानेर पनि यी कुराहरूलाई सरलीकृत वा रेखागणितीय पद्धतिमा खुम्च्याएर–घटाएर जब प्रयोग गर्न थालियो अभिव्यक्तिको नौलो संभाव्यता देखापर्‍यो । कवि अपोलाइनियरले यस्तै नयाँ सौन्दर्य–मान्यतालाई अँगाल्दै तदनुसार अमानवीकरण र यथार्थलाई व्यङ्ग्याउने क्रियाको प्रभावस्वरूप रेखागणितलाई चौथो आयाम दिन सकिन्छ भन्ने कुरा महसूस गरेका हुन् । उनको 'घनत्ववादी चित्रकारहरू' भन्ने पुस्तकले कवि र चित्रकारहरूको यस संयुक्त प्रयत्नको राम्रो व्याख्या गरेको पाइन्छ । उनको व्याख्याअनुसार घनत्ववादले प्रकृतिको अनुहार नयाँ पार्ने, यथार्थको बाह्य तात्पर्यभन्दा आन्तरिक तात्पर्यलाई अभिव्यक्ति प्रदान गर्ने र यताबाट मानव–कल्पनाको सीमा फैलाउने काम गर्दछ । प्रथम महायुद्धपूर्व वेलाका कविहरूका निम्ति घनत्ववाद परम्परागत शिल्प प्रविधि एकातिर र वढीभन्दा बढी जटिल–मूक्ष्म र लचकदार सूक्ष्म वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal,

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्फुरण अर्कोतिर राख्ता यी दुईका बीचकै सेतु जस्तै प्रतीत भएको हो, घनत्ववाद वस्तुवाद र आत्मवादका बीचमा कलालाई ग्रहण गर्ने मान्यता जस्तै देखापरेको हो ।

घनत्ववाद र भविष्यवादको सङ्गम मस्को–कवि मण्डलीमा घनत्ववादी भविष्यवादका रूपमा देखापर्छ । यस मण्डलीका सबभन्दा प्रभावशाली कवि व्लादिमिर मायकोव्स्की हुन् । यस मण्डलीको भनाइ छ— 'स्वीकृत परम्परा-शिल्पलाई एकदमै आधुनिक पार्ने गरी ठोक ।' कठोर, असङ्गीतमय र भद्दा तथा नाङ्गो जतिको विरोधमा सङगीतमयता अँगाल्दै 'जन–रुचिको थुतुनोमा हात' भन्ने आग्रह घनत्ववादी भविष्यवादमा भेटिन्छ । 'भाषा आफ्नै खोज, व्याकरण भाँच' जस्ता आवाज लिएर भाषालाई घनत्व दिने प्रयास यस वादमा पाइन्छ । साथै भाषामा क्रिया, क्रियायोगी र विशेषणलाई त्याग्दै आ. वा. (टेलिग्राम) को भाषा अँगाल्ने यस मण्डलीप्रति रूसी महान् प्रतिभा बोरिस पाष्टरनाइकै पनि आकर्षित छन् ।

कलाकार पिकासो, ब्राक र जुआन ग्रिसको घनत्ववाद रूपवादका विरुद्ध उभिन्छ । वस्तुको यथार्थ आकृति त्याग्दै त्यसको तात्पर्यपूर्ण रूपमा वस्तुलाई सीमित गर्दै यसबाट वस्तुको सारभूत वा मूलभूत प्रकृति उद्घाटित गर्ने लक्ष्य घनत्ववादीहरूले राखेका छन् । यस अर्थमा घनत्ववाद पनि प्राकृतिक जगत्कै सौन्दर्यका उद्घाटनमा विश्वास त गर्छ तर उसको पारा नौलो छ ।

घनत्ववादी कलाकारहरूमध्ये जुआन ग्रिस संश्लेषणात्मक घनत्ववाद अँगाल्छन् भने पिकासो विश्लेषणात्मक घनत्ववादतिर प्रवृत्त हुन्छन् । संश्लेषणात्मक घनत्ववाद वास्तुकलात्मक संरचनाद्वारा यथार्थ–तत्त्वको निरूपण गर्न चाहन्छ जसबाट यथार्थको भिन्नै क्रम देखापर्छ, मौलिक यथार्थले संकेत मात्र गरेको क्रम । जे होस्, संश्लेषणात्मक घनत्ववादी जुआन ग्रिस रूपात्मक मूल्य स्वीकार्छन् । तर पिकासोको विश्लेषणात्मक घनत्ववादचाहिँ वस्तुको सारभूतताबाट सामान्य सतहलाई छुट्याउँछ अनि आफ्नै स्वतन्त्र अनुपात र रूप भएको 'अमूर्त रूप' संरचनाका विश्लेषणबाट प्राप्त गर्न पुग्दछ । यस प्रकारले गरिने रचना वस्तुको यथार्थ रूपको अङ्कन नभएर त्यसका चोखा रूपात्मक सम्बन्धहरूको आविष्कार हुन जान्छ । चित्रकार पिकासो र मूर्तिकार हेनरि मुर वस्तुरूपको रूपान्तरण गर्दै प्रत्येक संरचनात्मक रूप मूलतः आत्मामै रहन्छ भन्ने आत्मिक रूपवाद वा एनिमिष्ट रूपको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुसन्धान–आविष्कार गर्न थाल्छन् । यस घनत्ववादले कलात्मक रूपको वास्तविक प्रकृति हुन्छ भन्ने कुरा मान्दै त्यसद्वारा मानवीय विचारको पुनरूपायन सम्भव हुन्छ भन्ने स्वीकारेको छ । यसै धारणाको फलस्वरूप घनत्ववादले असामान्य, विलक्षण र अप्राकृतिक सृष्टि गरिदिएको छ र यस वादलाई मोटामोटी ढङ्गले भन्दा यथार्थवादको विपरीत ध्रुव भन्न सकिन्छ तथा अतियथार्थवादको निकटतम वास्तविकता के होभने यथार्थ रूपभन्दा पूरै नयाँ रूपको सृष्टि गर्न सकिन्छ भन्ने विश्वासमै घनत्ववादले मौलिक भूल गरेको छ । हामीले बुझ्नुपर्छ— दृश्य रूपरेखा–रेखाङ्कन वा काल्पनिक आकृति घनत्ववादी कलात्मक रूपको समीकरण वा समानतार्थी हुन सक्तैनन् ।

वास्तवमा घनत्ववाद वस्तुको यथार्थ रूप घटाएर र बढाएर कल्पनाद्वारा साक्षात्कृत 'वस्तुको मूलप्रकृति' को नयाँ रूपायन प्रतीत हुन्छ र अमूर्त अभिव्यञ्जना लाग्दछ । त्यसैले घनत्ववादी कला अमूर्त कला हो ।

२. अमूर्त कविता

यस्तै परिप्रेक्ष्यमा कविताका क्षेत्रमा अमूर्त कविताको धारणा पनि यदा-कदा यता–उता गुञ्जिएको अनुभव हुन्छ । आफ्नो 'फेसेड' मा इडिथ सिटवलले अमूर्त कविताको चर्चा गरेको पाइन्छ । अमूर्त कविता ध्वनिगत प्रणाली हो । चित्रकलामा जस्तै अप्रतिनिधित्वात्मक र अवस्तुपरक अभिव्यक्ति नै अमूर्त कविता हो अथवा जुन तात्पर्यमा सङ्गीत अमूर्त हुन्छ त्यसै तात्पर्यमा कवितालाई पुऱ्याउनु नै अमूर्त कविता हो । सङ्गीत र चित्र अमूर्त भन्दा–भन्दै पनि ध्वनि, आकार र रङ्गका दृष्टिले मूर्त भएको स्तरसम्म मात्र मूर्त रहनु अन्यथा अमूर्त हुनु नै कवितामा अमूर्तताको सीमा बन्छ । सिट्वेलको तात्पर्य हो 'चोखा ध्वनिहरूको कविता' । पोपले पनि धेरै अगि पूरा कवितामा आंशिक कार्य ध्वनिको हुन्छ भनेकै शायद सिट्वेल पनि ध्वनिको मूल भूमिका हुनुलाई अमूर्त कविता ठान्दछिन् ।

मूर्ति–कलामा 'अमूर्त' को अर्थ के हो ? प्रकृतिका वस्तुको सदृशता नहुनु नै यहाँ अमूर्तता हो । कलाका विभिन्न शाखामा मूर्तताको सम्पूर्ण निषेध असम्भव भए पनि परम्परागत र यथार्थगत शैलीको अस्वीकार नै अमूर्तताको खास तात्पर्य हुन जान्छ । पुराना नैतिक–नाटकमा वस्तु व्यक्तिका सट्टा वस्तु–भाव वा वस्तु–धर्म रहेकै अमूर्त कला वा साहित्य पनि वस्तु–यथार्थको त्यागमा आधारित वस्तु–धर्मकै अभिव्यञ्जना हो ।

अमूर्ततावादको यो तात्पर्य र घनत्ववादका बीच भने निकै–निकै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिन्न सम्बन्ध देखापर्छ ।

३. निचोड

विशेषतः पिकासोका प्रयोग र प्राप्तिबाट उद्दीप्त घनत्ववादी वा अमूर्त कलालाई कला–जगतको नयाँ अभिव्यक्ति–लोक ठान्न सकिन्छ । यसको पर्याप्त असर समकालीन विश्व–साहित्यमा समेत परेको छ । लमाइ–चौडाइ र उचाइका तीन आयामभन्दा पर घनत्व (गहिराइ) को चौथो आयाम घनत्ववादी कलाको वैशिष्ट्य हो र यस चौथो आयामले यस कलालाई मूर्तताबाट अमूर्ततातिर लगेको छ । हाम्रा प्रथम र वरिष्ट अमूर्त (अव्स्ट्र्याक्ट) कलाकार लैनसिंह बाङ्गदेल हुन् र उनका चित्रकृतिबाट पनि हामी अमूर्त वा घनत्ववादी कलाको मूल स्वरूप बुझ्न सक्तछौं । हाम्रा कवितामा अमूर्त प्रायः लेखनको प्रयास मोहन कोइराला, बैरागी काइँला र ईश्वरवल्लभ आदिका कवितामा झल्किन सक्छ भने गद्यका क्षेत्रमा शंकर लामिछाने विशेष उल्लेख्य छन् ।

वस्तुको वाह्य वा मूर्तरूपको अङ्कनभन्दा त्यस वस्तुको मूल प्रकृति वा अमूर्तस्वरूपको अङ्कन अमूर्त कला हो; वस्तुको यो मूल प्रकृति वा अमूर्त स्वरूप भन्नु कलाकारको अन्तर्दृष्टि (अन्तर्मन वा अन्तरात्मा) ले अनुभूति गरेको त्यो वस्तु–स्वरूप हो जसलाई त्यस वस्तुबाट उद्दीप्त कलाकारीय निजी अवचेतन अभिव्यक्ति पनि भन्न सकिन्छ । कविका अवचेतन आँखामा वस्तु जुन अन्तः संबन्ध (इन्टररिलेसनसिप) का साथ साक्षात्कृत हुन्छ, वस्तुको त्यही आन्तरिक स्वरूप नै घनत्व (गहिराइ) हो । यसरी कलाकारका आन्तरिक नजरमा प्रकट भए अनुसारको वस्तुको आन्तरिक स्वरूपको अभिव्यक्ति अमूर्त कलाको सृजनात्मक दर्शन हो । त्यसैले अमूर्त चित्रकलामा वस्तुको हामीले देख्ने गरेको वाह्यरूप अङ्कित नभई कलाकारको अन्तर्दृष्टि (भिजन) ले देखेको अन्तः संबन्धकासाथ वस्तुको पुनः सृजन हुन्छ र त्यहाँ वस्तुका बाह्य रूपको थप–घट र रुपान्तरण समेत हुने गर्दछ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(अ) नव–मानववाद

नव-मानववाद मूलतः अमेरिकी समालोचनाको उपलब्धि हो । यसको प्रभाव–काल सन् १९१५–३३ कै पुग–नपुग दुई दशक मानिन्छ । युरोपेली पुनर्जागरण–कालको मानववादसँग वा मानववादी कुनै दर्शनसँग यस समा-लोचनात्मक अभियामको खास वा विशेष सम्वन्ध छैन, यदि सम्वन्ध छभने पनि केवल मानव–मर्यादा, नैतिक प्रवल आग्रह र सङ्कल्प–विवेकको प्रयोगका दृष्टिले मात्र सो संवन्ध छ । १९ सौं शताब्दीका रोमाण्टिक र २० सौं शताब्दीका रोमाण्टिक प्रभावित स्वच्छन्दचारी साहित्यिक प्रवृत्ति (प्रतीकवादी, प्रकृतवादी, अतियथार्थवादी आदि) का विरुद्ध नव–मानववाद जन्मन्छ र हुर्कन्छ । प्रथमतः नव–मानववाद सौन्दर्यका दृष्टिले अनुदार अनि नैतिक र राजनैतिक विचारकै परिपोषकका रूपमा प्रकट भएको हो । मूलभूत रूपमा सन् १९०८ मा इर्भिङ्ग बबिटले यस अभियानको प्रवर्तन गर्न खोजेका र पालइल्मर मोर यसैका सहभागी बनेर देखापरेका हुन् । साहित्यलाई सौन्दर्य-भन्दा आचारशास्त्रकै अधीनमा राखेर नियालिनुपर्छ भन्ने तर्क नव-मानववादको मूल स्पन्दन बन्न गएको अनुभव हुन्छ । विवेकबाट मात्रै होइन, अन्तर्दर्शनबाट पनि सत्य प्राप्त हुन्छ भन्ने धारणासँग असहमत भई मानववाद रोमान्टिक, प्रतीकवादी र अतियथार्थवादी अन्तर्दर्शनका विकृतिहरूको सङ्केत गर्दछ । धर्म (क्रिश्चियन) का रूढि जति हटाएर क्रिश्चियन नैतिकताको सम्वर्धन साहित्यले गर्नुपर्छ; यही हो नव मानववादको सृजनात्मक निर्देश र त्यसको समालोचनात्मक कसी ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नव–मानववाद सामान्य दृष्टिमा अनुदार प्रतिक्रिया देखापरे पनि यसको वैचारिक मूल धरातलचाहिं पर्याप्त बलियो देखापर्छ । आफ्नो धारणा प्रस्तुत गर्नका निम्ति मानववादले मानव–प्रवृत्तिको मार्मिक व्याख्या गरेको छ र त्यसको सारांश यस प्रकार खिच्न सकिन्छ:—

"मान्छे अविच्छिन्न रूपमा द्वन्द्ववाद अन्तर्गत छ, निम्न र उदात्त प्रवृत्तिको द्वन्द्व नै यो द्वन्द्वात्मकता हो । प्राकृतिक र सहज आवेग निम्नतम मानवीय प्रवृत्ति होभने आन्तरिक सङ्कल्प र आत्म नियन्त्रण उच्चतम मानवीय प्रवृत्ति हो । सभ्यता र मानवीय विकास–यात्रा निम्नतम प्रवृत्ति-माथि उच्चतम प्रवृत्तिको विजयको दीर्घ–दीर्घ प्रक्रिया हो । साहित्यले यही निम्नतम र उदात्त प्रवृत्तिको द्वन्द्व र उदात्त प्रवृत्तिको विजयको प्रतिनिधित्व गर्नुपर्छ र साहित्यिक मूल्याङ्कनको कसी पनि यही हुनुपर्छ ।"

यस प्रकारको नव–मानववादका मूल पुरोहित इर्भिङ्ग बबिट अङ्ग्रेजी समालोचक माथ्यू अर्नोल्डका शिष्य जस्तै–जस्तै प्रतीत हुन्छन् । माथ्यू अर्नोल्डको आत्मपरकता मन नपराएर र मौलिक प्रतिभाको धारणामा हस्ताक्षर नगरेर पनि साहित्यिक चैतन्यको केन्द्रीय स्वरका दृष्टिले नवमानव-वादी बबिट पूर्ववर्ती माथ्यू अर्नोल्डबाट प्रेरित छन् र बबिटलाई निकै मात्रामा अर्नोल्डवादी पनि भन्न सकिन्छ । मान्छेको विवेकशक्तिका आराधक नवमानव-वादी बबिट प्रकृतवादका विरोधी हुन्, उनी अङ्ग्रेजी साहित्यकार हार्डीको क्रूर–अँध्यारो प्रकृति–दर्शनसँग पनि सहमत छैनन् अनि प्रकृति–पुत्र रोमाण्टिकहरूभन्दा नयाँ दृष्टि अँगाल्छन् । आदिमता, आवेगमयता र सहजताको आराधनाको आरोपमा रूसो र रोमाण्टिकहरूको भर्त्सना बबिट गर्दछन् । उनी क्लासिकल र नव–क्लासिकल विद्वान्हरू झैं आवेगको साटो विवेकको प्रशंसा गर्दै प्रयोगवादभन्दा रूपपक्षको परिष्कारमा जोड दिन्छन् । अनुशासन–मुक्त अनियन्त्रित सृजनाशक्तिभन्दा अभिव्यक्तिका शान्त, व्यवस्थित र स्वस्थ सुषमामा उनको अनुराग पाइन्छ । उनको नव–मानववाद र कला, यथार्थवादभन्दा विवरण–विस्तारको छनोट गर्ने यथार्थवादमा विश्वास राख्तछ । नव–मानववादी यो समालोचना सम्प्रदाय अमेरिकी आभिजात्य–संस्कृतको गायक भएर पनि कतिपय ठाउँमा अप्रजातान्त्रिक, अमानवतावादी र अव्यक्तिवादी देखापर्छ । 'प्रजातन्त्र र नेतृत्व' (१९३४) अनि 'कुलीनतन्त्र र न्याय' (१९१५) मा बबिट लगभग यस्तै सङ्केत दिन्छन् भन्न सकिन्छ । यसरी ठ्वाक्क हेर्दा नव–मानववाद घोच्दो -बिझ्दो नैतिक दृष्टिकोण प्रतीत

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भए पनि यसले गरेको मानव–प्रवृत्ति–व्याख्या र त्यसैमा आधारित साहित्यिक धारणा सजिलै अस्वीकार्य छैन वरु गम्भीर–सुदृढ नै लाग्दछ ।

बबिट र मोर पछि स्व्टार्ट पी. सेर्मन र नर्मन फोर्ष्टरले नव–मानव-वादलाई सञ्चालित र क्रियाशील पारेका हुन् । मूलतः नव–मानववाद नीतिवादी समालोचना–सम्प्रदायको प्रमुख स्तम्भ नै हो ।

यस वादमाथिका प्रथम प्रमुख आक्रामक सी. हार्टले गार्टन हुन् । गार्टन र अरूको पनि आक्रमणबाट आधुनिक (रोमाण्टिक र प्रकृतवादी पुस्तादेखिकै) साहित्यप्रति अनुदार नव–मानववादका साहित्यिक–असाहित्यिक प्रभाव र नियन्त्रणको किल्ला डगमगाउन थाल्छ र यही आक्रमण–मालाबाट सो किल्ला ध्वस्त हुन्छ । अङ्ग्रेजीका कवि–समालोचक टी. एस. इलियटले पनि नव–मानववादमाथि आक्रमण गरेका हुन् तर धार्मिक अभिरुचिका प्रभावमा पुगेका प्रौढ इलियट यसबाट उत्तरकालमा अंशत प्रभावित नै बन्छन् भन्नु-पर्छ । अझ बीसौं शताब्दीका नयाँ समालोचकहरूमध्ये रान्सोम, टेट र ट्वर्स विण्टर्स आदिमा प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष रूपमा नव–मानववादको प्रभाव–शेष भेट्न सकिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविधवाद

(ट) विसङगतिवाद

१. विसङ्गति: जीवन–दृष्टि र अभिव्यक्ति–प्रक्रियामा

कतिपय आधुनिक पाश्चात्य साहित्यकारहरूका निम्ति 'विसङ्गति' मूलत: दर्शन वा जीवन दृष्टि रहेको छ। सङ्गतिको परम्परागत केन्द्र ईश्वरको मृत्यु-घोषणा र उत्तरवर्ती सामाजिक –मानवीय सङ्गति–सूत्रको विच्छिन्नताको सन्दर्भमा पारम्परिक, आधुनिक र शाश्वत नै पनि मानवीय वृत्तिका चापबाट मान्छेका ऐन्द्रियिक, मानसिक र बौद्धिक दुर्बलता–प्रबलताको जुन द्वन्द्व अनुभूत हुन्छ त्यसैबाट विसङ्गतिको दर्शन उद्‌बुद्ध भएको छ। अस्तित्ववादीहरूको पूर्व–स्थापना पनि विसङ्गतिको हो, तर उनीहरू विसङ्गतिकै माझबाट पनि वरणको स्वतन्त्रता र उत्तरदायित्व या विद्रोही मानव–मूल्य वा अस्तित्वको खोजी गर्दछन् । पक्का विसङ्गतिवादीहरू चाहिं यस सङ्गति–अस्तित्वको प्रयत्नमा पनि विसङ्गतिकै छाया पाउँछन् ।

विसङ्गतिवादी लेखकहरू विसङ्गतिलाई दार्शनिक स्तरमै अँगालेर पनि तृप्त हुँदैनन् । उनीहरू विसङ्गत दृष्टिलाई संरचना–शिल्प र भाषा–शैलीको विसङ्गतिद्वारा पनि प्रस्तुत गर्न तम्सिन्छन् । कवितामा अनि नाटकमा विसङ्गतिवादी दृष्टि, शिल्प र शैलीको प्रयोगात्मकता अत्यन्त व्यापक तथा बहुल रहेको छभने आख्यान–साहित्य पनि यसबाट पर्याप्त प्रभावित हुँदै आएको छ। संरचना–शिल्प र भाषा शैलीको विसङ्गतिद्वारा अनुप्राणित विसङ्गत अर्थ वा दृष्टिको प्रयोग भएको प्राय: नबुझिने र प्राय: केवल

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सँवेद्य साहित्य कतिपय समालोचकहरूका बुद्धि-विलासको निम्ति अक्षय अनन्त खजाना पनि भएको छभने समालोचनात्मक भर्त्सनाको पात्र पनि उत्तिकै बनेको छ ।

२· विसङ्गतिको दृष्टिकोणको सारांश

विसङ्गतिको दर्शनलाई अभिव्यक्ति दिँदै यसका पक्ष–विपक्षमा समालोचकहरू बोलेका छन् । मार्टिन इस्लिन र रिचर्डस् कोका विसङ्गति–नाटकसम्बन्धी टिप्पणीहरूले यस सन्दर्भमा निकै रोचक सामग्री प्रस्तुत गरेका छन् । तैपनि विलियम आइ० ओलिभरको विसङ्गति सम्बन्धी टिप्पणी हाम्रो सन्दर्भका निम्ति बढ्ता उपयोगी प्रतीत हुन्छ र विसङ्गतिवादी नाटककारहरूको जीवन–दृष्टिका सम्बन्धमा उनको प्रतिपादनको सारांश प्रस्तुत गर्न सकिन्छ र यसबाट सम्पूर्ण साहित्य–सन्दर्भमै विसङ्गतिवादको पहिचान पनि प्राप्त हुन जान्छ । आगामी अनुच्छेदमा त्यही सारांश प्रस्तुत छः—

"हामी जन्मन नचाही जन्मन्छौं र मर्न नखोजी मर्दछौं, हामी शरीर र विवेक अन्तर्गत जन्म र मृत्युका बीच छौं— त्यसैले हाम्रो अस्तित्व विसङ्गत छ । जुन समयमा हामी थिएनौं वा जुन समयमा हामी नहौंला— त्यो समय हामी जान्न सक्तैनौं । रहितता (नोथिङ्गनेस) असीमताको मान्यता जस्तै छ, हामीले सोचे पनि अनुभव गर्न नसकिने मान्यता । जीवनमा इन्द्रिय, सङ्कल्प र विवेकद्वारा सज्जित हामी आफूलाई प्रबल ठान्दछौं । तर हाम्रा इन्द्रियहरूले विवेकलाई छल्छन् र विवेकले इन्द्रियहरूको भर्त्सना गर्छ । हामी कुनै वस्तुलाई पनि पूर्णतः जान्न सक्तैनौं । कुनै वस्तु, तथ्य वा परिस्थितिको एक परिप्रेक्ष्य वा पाटो (हाम्रो आफ्नै) मात्र हामीलाई प्राप्त हुन्छ । हामी वैशिष्ट्य र स्थायित्व प्राप्त गर्न व्यर्थै प्रयत्न गर्छौं । तर हाम्रो मूल्याङ्कन पूरै परिप्रेक्ष्यका दृष्टिले चाहिं अपूर्ण हुनाले कहिल्यै पनि पूर्ण प्रभावकारी हुँदैन । हामी जस्तै हाम्रा सम्पूर्ण सृजना पनि कुहिन्छन्, यो अभिशाप छँदै छ । कुनै स्थायित्वको रूपमा आफूलाई प्रस्तुत गर्न हामी केही सिर्जन्छौं, तर यस सृजनाको क्षणसँगै हाम्रा ती सृजना स्वायत्त हुन्छन्, हाम्रो भ्रान्तिबाहेक अरू दृष्टिले हामीलाई ती सृजनाले प्रतिनिधित्व गर्दैनन् । त्यसैले जति–जति हामी जीवनलाई परिभाषित गर्न र विशिष्ट स्थायित्व पाउन प्रयत्न गर्छौं, हामी त्यत्तिकै विसङ्गत हुन्छौं । यसो हुँदा-हुँदै पनि हामीले सकार्न सक्ने एक मात्र मूल्य, त्यही आत्मपराजयी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जटिलता हो जसलाई हामी जान्न सक्तैनौं अर्थात् जीवन ! यदि स्थायित्वको चेतना र परिभाषा प्राप्त गर्न नसकी निराश भएर हामीले (कुनै स्थायित्व र शक्तिको सपनामा जसलाई पृथ्वीको कुनै मानिसले कहिल्यै प्राप्त गर्न सकेन) आत्महत्या गर्‍यौंभने पनि हाम्रो मूर्त जीवनलाई नै बलिदान गर्ने छन् विसङ्गत स्थितिमा हामीहरू पुग्छौं । यदि निराशमा कुनै धर्म वा भ्रान्तिलाई हामीले स्वीकार्‍यौंभने पनि हामीहरू हाम्रो एक मात्र प्रत्यक्षण (पर्सेप्सन) साधन विवेकलाई धोखा दिन पुग्छौं । यदि हामी रहस्यात्मक वा ऐन्द्रियिक परमानन्दको रूपान्तरणमा शक्ति र स्थायित्व अनुभव गर्न खोज्छौंभने पनि यस परमानन्दात्मक रूपान्तरणको भ्रमात्मक पक्ष स्वीकार्न विवश भइहाल्छौं र हाम्रो शक्ति, स्थायित्व र परिभाषाको चेतना विवेकको बलिदानमा आधारित हुन्छ । यदि पूरा सक्षमताका साथ क्रियाशील हुन, पूरा शुद्ध ढङ्गले जान्न र हाम्रो इरादालाई ठीकसँग व्यक्त गर्न सक्ने कुनै निश्चित-स्थायी वस्तु सृजना गर्न असम्भव हुन्छभने हामीले यो कुरा पनि सम्झनुपर्छ— बाँचुन्जेल क्रियाशील नभइरहन पनि हामी सक्तैनौं । २०सौं शताब्दीले यही मानवीय स्थितिलाई 'असङ्गति वा विसङ्गति' ठानेको छ । अरिष्टोटलले यसलाई 'अज्ञानको स्थिति' भनेको पाइन्छ । आत्म-पराजयी विरोधाभासको यो जटिलता तथा शक्ति र दुर्बलताको अनि ज्ञान र अज्ञानको अनि समस्वरता र अपरिचयको यो नियन्त्रण–सन्तुलन नै सम्पूर्ण युगका विसङ्गति–नाटककारहरूको विषयवस्तु हो, अभिव्यक्तिका निम्ति शिल्प–शैली विभिन्न भए पनि तिनीहरूको चिन्तन–केन्द्र यही हो ।"

३. विसङ्गतिवादः सामान्यीकरणको कठिनाइ

विसङ्गतिवाद २० सौं शताब्दीको साहित्यिक अभियान भए पनि विसङ्गति–नाटकका समीक्षक विलियम आइ ओलिभर विसङ्गतिवादी चिन्तनका बीज प्राचीन प्रथम–प्रथम दुःखान्तक र प्रहसन नाटकहरूमै भेट्न पुग्छन् ।

बिसङ्गतिवादको प्रभावमा दुःखान्तक र प्रहसन (फार्स) मिसिंदै पनि छन् । यी दुवै मान्छेका अज्ञान र दुर्बलता वा विसङ्गतिको भीषण वा हास्यपरक आविष्कार ठानिएका छन् । हाँसो–आँसु दुवै विसङ्गतिकै तत्त्व हुन् भन्ठान्दै विसङ्गतिका नाटककारहरू यी दुवैको मिश्रण अँगाल्छन् । उनीहरूका निम्ति दुःखान्तककार र प्रहसनकार वस्तुतः व्यङ्ग्यकार हुन् । यस व्याख्यालाई विली सिफर राम्ररी प्रस्तुत गर्छन् । वस्तुतः सुख–दुःखान्त (ट्राजि–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कमेडी) को स्रोत यही दुःखान्त र प्रहसनको मिश्रण पनि हो जसबाट विसङ्गति टडकारिन जान्छ ।

विसङ्गतिवादलाई भाषा-शैली-संरचना शिल्पभन्दा विषयवस्तु वा स्वरकै सन्दर्भमा हेर्ने होभने अस्तित्ववादी कामु पनि विसङ्गतिवादी नै देखापर्छन् अनि सार्त्र पनि विसङ्गतिकै समीप देखिन्छन् । ओलिभरले पनि विसङ्गतिका दर्शनका निकटताका नाताले वेकेट, इयानेस्को, जेनेट, अडामोव, मिलर, ओनील, ब्रेख्त, पिराण्डेलो, उनामुनो, सार्त्र र कामु प्रभृति अभिव्यक्ति विषमता अँगाल्ने नाटकहरूलाई एकै परिप्रेक्ष्यमा उभ्याएका छन् ।

तैपनि विसङ्गतिको दृष्टिको तीव्र मात्रा जसरी आधुनिक लेखकहरू देखाउन चाहन्छन् र त्यस धारणालाई पनि जुन विसङ्गत भाषा-शैली र संरचना दिन्छन्, ती सन्दर्भहरू प्रति ध्यान दिंदा विसङ्गतिको साहित्यिकताको सामान्यीकरण दिग्दर्शन गर्नु निरापद चाहिँ देखिदैन । मान्छेका बाह्य आचरण र विश्वास बदलिए पनि विसङ्गति दार्शनिक स्तरमा मान्छेका जीवनमा, अवश्यै सधैं उस्तै रूपमा छ र पूर्वाग्रहविहीन रूपमा सोच्ता पशु वा ईश्वर नहुञ्जेल मान्छे विसङ्गतिवाट मुक्त हुन सक्तैन भन्ने कुरा पनि शास्वत रूपमै प्रभावशाली छ, तैपनि पुराना ग्रीक दुःखान्तक र प्रसहनमा विसङ्गतिप्रति सङ्केत भएर पनि यिनीहरू विसङ्गतिकै दार्शनिक क्रीडाभन्दा जीवनको र जगत्को स्थितिविविधताको दिग्दर्शनमा बढी व्याप्त देखापर्छन् र स्वयम् सार्त्र पनि विसङ्गतिमूलकतामै पनि जीवन प्रति बढी सकारात्मक हुँदै अस्तित्ववादी हुँदै जान्छन् र भाषा शैलीका र संरचनाका विसङ्गतिको पचेडामा चाहिँ फस्तैनन् । यस कोणबाट विचार गर्दा विसङ्गतिवादको सामान्यीकरण गरी परिचय दिनु कठिन पनि देखिन्छ ।

४. विसङ्गति वादका मूलभूत सामान्य बुँदाहरू

पूर्व चर्चित सामान्यीकरणका कठिनाइका बीच नै विसङ्गतिवादका मूलभूत सामान्य बुँदा केलाउन सकिन्छ । यस दृष्टिले प्रथमतः विसङ्गतिवादीहरू अति-बौद्धिक देखापर्छन्, खास शृङ्खलामा जीवनको चित्रण प्रस्तुत नगर्ने बानी राखेर पनि ज्यादा चिन्तनशील हुनु यिनीहरूको प्रवृत्ति हो । यथार्थवादको ऐन्द्रियिक प्रस्तुतीकरणभन्दा मध्यकालीन रूपक-कथाको दार्शनिकताको ज्यादा नजीक विसङ्गतियादीहरू देखापर्छन् भन्ने अनुभव हुन्छ ।

जोस अर्टेजा वाइ ग्यासेटले भनेझैं विसङ्गतिवादी कला चोखो अमान-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वीय वा प्रास्तुतिमूलक (प्रिजेण्टेसनल) हुनुमा विश्वास राख्छ । नव-अरिष्टोटलीय अनुकणरविधान वा प्रतिनिधानात्मक परम्परालाई विसङ्गतिवादीहरू अँगाल्दैनन् । उनीहरू आफ्नो कलालाई 'यो जीवन हो' भन्नुभन्दा 'जीवनबारे यो मेरो कृति हो' भन्न चाहन्छन् । 'यो मैले सृजना गरेको जीवन वा मानव-निर्मित जीवन हो' भन्न यिनीहरू मन पराउँछन् । अभिप्राय के होभने यिनीहरूका दृष्टिमा कला जीवनको अनुकरण, प्रतिनिधित्व वा यथार्थ अभिव्यक्ति नभएर 'जीवन के हो' भन्ने सम्बन्धमा कलाकारको प्रस्तुति वा चिन्तन हो, जीवनको मूर्तविधान नभई अमूर्त प्रस्तुति हो । त्यसैले रूपककथा र अभिव्यक्तिवादी नाटकको जस्तै प्रतीकात्मक प्रविधिको अत्यन्त उपयोग विसङ्गतिवादी कालाकारहरू गर्छन् । मनोवैज्ञानिकताको प्रतिपालनभन्दा जीवन-दृष्टिको प्रस्तुति मूल ध्येय बन्न जान्छ र विसङ्गतिवादीहरू आफ्ना विचारलाई पनि अतार्किक-विश्रृङ्खल ढङगले प्रतीकात्मक विलक्षण प्रविधि र अमूर्तविधान दिंदै अत्यन्त दुर्बोध बन्दछन् ।

विसङ्गतिवादीहरू दुर्बोधताको आरोप स्वीकार गर्छन् । जीवनको दुर्बोधताको अभिव्यक्ति हो विसङ्गतिवादी कलाको दुर्बोधता पनि । साथै सुबोध भयोभने त उही विसङ्गतिको एकनासेपन त रहन्छ सबै-सबैका सबै-सबै विसङ्गतिवादी रचनामा । अनि कलाकार विसङ्गतिको व्यापार गर्न लागिरहेको छ भन्ने सजिलै बुझेर पाठक-दर्शक रुष्ट हुन सक्छ र विसङ्गतिको उपदेशलाई चुनौती दिन सक्छ भन्ने भयको निवारण पनि त गर्नुपऱ्यो ! अझ सजिलै विसङ्गतिको दर्शन बुझियोभने 'त्यो दर्शन बुझनुमै समाप्त' हुनेछ, पाठक-दर्शक यसबाट केही सिक्न असमर्थ हुनेछ । यदि दुर्बोधलाई बुझने प्रयत्न भयोभने पाठक-दर्शकले विसङ्गति-बोधबाट केंही कुरा सिक्न सक्ने छ ।

बेकेट, इयानेस्को र अडामोव विसङ्गतिका नाटकका प्रवर्तक हुन् । अभिनेतालाई यथार्थको फोटोग्राफी वा चित्रकारी वा अनुकरणको कठपुतलीपन र दासतावाट मुक्त गराउन बौद्धिक रूपमा विसङ्गति-नाटक थालिए पनि विसङ्गति-नाटकका विवेचक ओलिभर विसङ्गतिका विश्रृङ्खल प्रविधि-प्रतीक-निर्मित जीवनमा पनि अभिनेताका मानसिक-बौद्धिक अभिव्यक्ति प्रकट हुन नसकी बाँधिएको अनुभव गर्दछन् ।

विसङ्गतिवादी नाटककार मात्र नभई साहित्यकार-कलाकारहरू पनि अभिव्यक्तिको माध्यमको सामर्थ्य प्रति अविश्वस्त छन् । विशेषतः यस्ता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यकारहरू भाषाको सामर्थ्यप्रति आशङ्का प्रकट गर्दै यसका सीमा र दुर्बलता औंल्याउँछन् । त्यसैले शब्दार्थतात्त्विक निर्धारणहरू वा वाक्य-रचनाका नियमहरूको उल्लङ्घन गर्दै यिनीहरू भाषालाई 'निरर्थकता' को हदसम्म लैजान्छन् । विसङ्गतिवादी जीवन–दृष्टि रूपकमय-अभिव्यञ्जनात्मक दुर्बोधताद्वारा प्रशस्त व्याप्त थियोभने अब भाषाको निरर्थकता र विशृङ्खलताले गर्दा अभिव्यक्तिगत शिल्प-संरचना र भाषा शैलीमा झन् ठूलो कठिनाइ उपस्थित हुने थियो ।

ओलिभरले विसङ्गतिवादी रचनाका सम्बन्धमा अन्य मार्मिक टिप्पणी पनि गरेका छन् । बहुसङ्ख्यक वा धेरै जसो दर्शक -पाठकहरू ईश्वर, आफ्नै व्यक्तिगत सामर्थ्य, संस्कृति वा अन्य कुनै मूल्यमा आस्था–विश्वास गर्दछन् भने यो लगभग शून्यता अनास्था र निस्सारताको विसङ्गतिवादी दर्शन, उनीहरूका निम्ति कसरी ग्राह्य हुन सक्छ ? विसङ्गतिवादी कलाकारहरू पनि यो तथ्य बुझ्छन् र त्यसैले उनीहरू सामान्यतः रोचक–उत्तेजक र विस्मयकारी केही कुरा प्रस्तुत गर्दै विसङ्गतिको सन्देश खास प्रतीक अन्तर्गत प्रस्तुत गर्छन् । पाठक–दर्शक जे चाहन्छन् त्यस्तै रोचक कुरा दिए जस्तै गरी मूलतः विसङ्गतिको निगूढ व्यापार विसङ्गतिवादी लेखकहरूले गरेको पाइन्छ ।

ओलिभर विसङ्गतिको कलालाई प्रौढ भविष्यको भन्दा ठिटौले समकालको प्रवृत्ति ठान्दछन् । प्रायशः यस शताब्दीका तरुना कलाकारहरू कलेज–जीवनदेखि नै विसङ्गतिका प्रवक्ता भएर देखापर्छन् तर भविष्यसम्म विसङ्गतिको अनौठो बजार र फेशनमा टिक्तैनन् भन्ने उनको अनुभव छ । उदाहरणार्थ अब एडामोव सामाजिक यथार्थका नाटक लेख्तछन् भने इयानेस्को मनोवैज्ञानिक नाटक लेख्तछन्; यिनीहरूले विसङ्गतिवाद छोडेको पाइन्छ । विसङ्गतिवादको पछिल्लो पुस्ताका पिण्टर र एल्बी पनि बढी यथार्थपरक भएर विसङ्गतिलाई खेलाउँदै छन् । विसङ्गतिको दर्शन, प्रविधि–प्रतीक र भाषा अँगाल्ने नाटककारहरूमा वेकेट नै टिकाउ र प्रभावशाली विसङ्गतिवादी लेखक देखा परेका छन् । जे होस्, प्रतीकको अर्थतालिका बताइदिए विसङ्गति–नाटक पनि अर्थिन सक्छ । विसङ्गतिवादी कलाकारका विसङ्गतिमूलक उक्ति र अभिप्राय यथार्थवादी रूपकद्वारा पनि व्यक्त्याउन सकिन्छ र प्यारोडी (नक्कल) गर्न सकिन्छ तर विसङ्गतिवादी रचनामा यताउता प्रतीक-सूत्र नफुके पनि आवेगात्मक अवसर त छँदै छ !

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विसङ्गतिवादी नाटक–लेखकले ब्रेख्तको जस्तै पृथक्करण (एलिनेशन) को प्रयोग पर्याप्त गरेको छ। सामान्य रोचक सन्दर्भ दिएर पनि दर्शक–पाठकलाई त्यसबाट अलग-पृथक् पार्दै प्रतीक–क्रीडाप्रति सचेत पार्ने प्रयास यसमा भइरहन्छ। अझ इस्लिनले भनेझैं पृथक्करणको आविष्कारको दावी गर्ने ब्रेख्तभन्दा अझ प्रभावकारी ढङ्गले पनि अन्य विसङ्गतिवादीहरू यस प्रविधिको प्रयोग गर्न तंसेको पाइन्छ। जीवनको अनुकरण–प्रतिनिधित्व वा मानसिकताको व्याघातले गर्दा विसङ्गतिवादी रङ्गमञ्चको दर्शक वस्तुवादी र विश्लेषक बन्न बाध्य हुन्छ भन्ने इस्लिनको कथनमा आंशिक सत्य भए पनि ओलिभर चाहिँ के ठान्दछन्‌भने दर्शक विश्लेषक नभई विसङ्गतिका रचनामा प्रस्तुत सामान्य उत्तेजनाकै सन्दर्भमा डुब्न पनि सक्छ। त्यसैले ओलिभरका विचारमा कथावस्तु मानसिक यथार्थ, विषयवस्तुको क्रमवद्ध संरचना आदि नमान्ने विसङ्गतिवादी कलाकारले दर्शकबाट उसको नाटकको पङ्क्ति–पङ्क्ति र सङ्केत–सङ्केतको विश्लेषण चाहनु अनुपयुक्त हुन्छ। बाहिबात कुरा र निरर्थकता देखेर हाँस्ने दर्शक-अधिकार खोसिनु हुँदैन भन्ने उनको राय छ यदि विसङ्गत रङ्गमञ्चका दर्शनबाट उपर्युक्त कठिन विश्लेषण नै चाहने होभने विसङ्गतिवादी नाटकले रङ्गमञ्च छाडिदिनुपर्छ र 'नव–समालोचना' जस्तै विद्वत्–विश्लेषणको नियतिमै सन्तुष्ट हुनुपर्छ भन्ने अभिप्राय ओलिभरले व्यक्त गरेका छन्।

विसङ्गतिवादी नाट्य–कलाकारहरू दर्शकहरूमा प्रतीकात्मक व्याख्याको सामर्थ्य विकसित हुनुपर्छ र विसङ्गतिको कला–कृतिको रूपकात्मक–अभिव्यञ्जनात्मक प्रविधिको ग्रन्थि फुकाउने क्षमता हुनुपर्छ भन्ने माग गर्छन्। तर ओलिभरका शब्दहरूको अनुसरण गर्दै उत्तर दिन सकिन्छ— स्वयम् विसङ्गतिवादी लेखकहरू पनि त प्रतीक–विधानमा पारङ्गत हुनुपर्छ। धेरै जसो विसङ्गतिवादी लेखकहरू प्रतीक–रचनामा दक्ष देखापर्दैनन् भने ती जटिल प्रतीकलाई बिचरा पाठक कसरी अर्थ्याउन सकोस् जब पाठकलाई ती प्रतीकार्थ बुझ्न सुगम पार्ने सङ्केत-सूत्रहरू दिन स्वयम् कलाकार नै निश्चेष्ट र लापर्वाह छ।

विलियम आइ. ओलिभरले विसङ्गतिवादी कलाका सम्बन्धमा एउटा रोचक तथ्य प्रस्तुत गरेका छन्। विसङ्गतिवादी कलाकृतिहरूमध्ये कुनै प्रौढ–उत्तम कृति र सिकारुको जथाभावी रचनाको बीच अन्तर फेला पार्नु कठिन छ भनी उनी ठट्टा गर्दछन्। उनको अर्को ठट्टा के छ भने कुनै पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विसङ्गति- रचनाको प्यारोडी वा नक्कल लेख्न सकिन्न, किनभने यो नक्कल पनि अर्कै स्वतन्त्र- प्रभावशाली कृति पो भइदिन्छ ! वास्तवमा विसङ्गतिवादी कृतिका रूपमा स्वीकार्य कृति लेख्नु कठिन छैन भनी ओलिभर छेड हान्दछन्; किनभने विसङ्गत विषयवस्तु, कथानक, प्रतीक र भाषा जसरी लेखे पनि सिर्जिहाल्छ ! उदाहरणार्थ अमूर्त चित्रकलाको उदाहरण पनि दिन सकिन्छ । विगारे पनि नजानेर लेखे पनि कुनै विसङ्गत अभिव्यक्ति जन्मिहाल्छ वा कुनै अमूर्त अभिव्यक्ति निस्किहाल्छ । जब सङ्गतिका सूत्रहरूको अस्वीकार नै आदर्श हुन्छ, केटाकेटीले बिसुरमा चल्दा पनि रङ्ग र धर्काको विसङ्गति वा अमूर्तता जन्मन्छ !

ओलिभर के ठान्छन् भने विसङ्गतिको जानकारी वा बोधपछि पनि हामी जीवनमा सशक्त रूपले सक्रिय रहन्छौं । ग्रीक दुःखान्त नाटकका विख्यात पात्र ओडिपस जीवनको विसङ्गति बुझेर झन् सचेत हुन्छन् । तर बेकेट र केही तरुना विसङ्गतिवादी लेखकहरू बाहेक धेरै जसो विसङ्गतिका कलाकारहरू विसङ्गति-बोधोत्तर जीवन प्रस्तुत गर्न विफल छन् । बेकेट पनि यो बोधपछि जीवन खल्लो, शुष्क र दबेको देखाउँछन्; मानौं, उसको अन्तरात्मिकता र भावात्मकताको स्रोत नै समाप्त भयो ! विसङ्गति-बोधपछि जीवन झन् सचेत र सशक्त हुन सक्छ भन्ने कुरा सबै जसो विसङगतिवादी कलाकारहरू अस्वीकार्न चाहन्छन् । तर स्वयम् विसङगतिवादी कलाकारहरू विसङ्गति-बोधोत्तर पनि कलाका सृजनाको क्षेत्रमा सक्रिय छन् भने उनका सृष्टिका मान्छेहरूले पनि विसङ्गति-बोधपछिको बढी सचेत र सक्रिय जीवन बाँच्न किन नपाउनु ! ओलिभरले उठाएको यो प्रश्न पर्याप्त प्रभावशाली देखिन्छ ।

विलियम आई. ओलिभर आफैं पनि नाटककार हुन् र 'विसङ्गति' को मूल्य र महत्त्व उनी स्वीकार्छन् । तर जीवनको प्रतिनिधित्वात्मक नाटकमै विसङ्गतिको वास्तविक प्रयोग गर्न सकिन्छ भन्ने उनी ठान्छन् । विसङगति-बोधोत्तर जीवन ध्वस्त नभई सचेत सक्रिय हुन्छ भन्ने विश्वास उनी गर्छन् । साथै विसङ्गतिबोध र तदुत्तर जीवन शिल्प र भाषा अनि विषयवस्तुका दृष्टिले रुग्ण र दुर्बोध नै रहनुपर्छ भन्ने आग्रह उनी स्वीकार्दैनन् । अतएवं उनी पनि ओ' नील, सार्त्र, कामु र गेल्डेरोड जस्ता नाटककारलाई सर्वात्मना रुग्ण-दुर्बोध विसङ्गतिवाद भन्दा पृथक देख्छन् ।

यसरी ओलिभर चिन्तकका हैसियतले, सामाजिक शक्तिका सन्दर्भमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र शिल्प–प्रविधिकारका रूपमा वास्तविक र स्वीकार्य विसङ्गतिवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्छन् । वेकेट, इयानेस्को र अडामोवको रूपकात्मक-अभिव्यञ्जनात्मक रुग्ण–दुर्वोधताभन्दा पृथक् रूपमा विसङ्गतिको व्याख्या उनी पेश गर्छन् । उनका दृष्टिमा विवेकसम्मत अपेक्षा र उत्तरदायित्वको जीवन बाँच्न 'विसङ्गति–बोध' अपरिहार्य शर्त हो; मान्छेका क्रियाकलाप र उसका परिष्कारका शक्ति र सीमाको आविष्कारका साथै बोध गर्नु नै विसङ्गति–बोध हो र यसको स्वीकृतिविना जीवन केवल दुराग्रह र भ्रान्तिमा परिणत भई बाँधिन्छ । वस्तुतः मान्छेको विवेक विसङ्गति–बोधमै मात्र सुरक्षित रहन सक्छ । सामाजिक व्यक्तिहरू मान्छेको सामर्थ्यको सीमा स्वीकार्न चाहन्नन् र विवेकसम्मत विसङ्गति–बोधोत्तर पनि सचेत-उत्तरदायी जीवनलाई अङ्गीकार गर्दैनन् भन्ने कुरासँग विसङ्गतिवादी कलाकार सचेत छ । त्यसैले किर्केगार्डले भनेझैं उपर्युक्त सामाजिक धारणा बुझ्दै विसङ्गतिको कलाकारले रूढि, भ्रान्ति र अन्धविश्वासको जीवनभन्दा विसङ्गतिको जीवन बढ्ता मूल्यवान् छ भन्ने कुरा आफ्ना पाठक–दर्शक वा सामाजिकलाई बुझाउन सक्नुपर्छ । अत्यन्त आशावादी र विश्वासवादी सामाजिक-व्यक्तिलाई प्रत्यक्ष आक्रमण गर्न सकिन्न र यस्तो आक्रमण वा विसङ्गतिको जवर्जस्ती इन्जेक्सन दिन खोज्दा उल्टो प्रतिक्रिया पर्छ । त्यसैले विसङ्गतिवादी कलाकारले सामाजिक व्यक्तिलाई उनीहरूकै जीवनमा अन्तर्निहित विसङ्गतितिर इङ्गित गर्दै अन्तिम वा अनन्त विश्वास, आशावाद र रूढिको अविभेद्य दुर्गबाट बाहिर निस्कन उसलाई प्रेरित गर्नुपर्छ । तर यसरी विसङ्गति–बोध गरेपछि झन् मूल्यपूर्ण, सचेत, सक्रिय र उत्तरदायी जीवन बाँच्न सकिने संभावना विसङ्गतिवादी कलाले देखाउन सक्नुपर्छ । मान्छेको शक्ति र सीमासम्बन्धी अज्ञानको आवरण हट्नु नै विसङ्गति बोध हो । विवेक र साहस (विसङ्गति–बोधोत्तर जीवनमा पनि) विसङ्गतिका अविभेद्य सम्वन्ध हुन् भन्ने कुरा विसङ्गतिका कलाकार र पाठक दुवैले बुझाउन–बुझ्न सक्नुपर्छ । विसङ्गतिवादी कलाको प्रविधि पनि आफ्नै हुन्छ । रूपक, अभिव्यञ्जनात्मकता वा व्यङ्ग्य नै उसका माध्यम हुन्छन् । यी तीन शिल्प प्रणाली अस्वीकार गरे ऊ विसङ्गतिवादी लेखक नभई दुःखान्तककार वा प्रहसनकार बन्दछ । जवसम्म सामाजिक व्यक्ति स्वयम् नै विसङ्गतिलाई स्वीकार्ने हुँदैन, तबसम्म विसङ्गतिवादी लेखनले अप्रत्यक्ष प्रणाली नै अँगाल्नुपर्छ । त्यसैले विसङ्गति–बोधको सोझो प्रतिपादन–उपदेशभन्दा विसङ्गतिवादी कलाले प्रतीकात्मक,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपकात्मक वा व्यंङ्ग्यात्मक प्रच्छन्नता अँगाल्नुपर्छ तर यस्तो प्रच्छन्नताले गर्दा उसको दार्शनिक–सामाजिक लक्ष्य चाहिँ असंप्रेषित र दुर्बोध वन्नु हुँदैन । उपर्युक्त सन्दर्भमा ओलिभर के निचोड निकाल्दछन् भने सफल विसङ्गतिवादी कलाकार–साहित्यिक त्यही हो जसले विसङ्गति–बोध जीवनलाई सुकाउने र अँधेऱ्याउने स्थितिभन्दा विसङ्गति–बोधोत्तर जीवनं बढी मूल्यवान् हुने कुरा देखाउँछ र यस दृष्टिकोणलाई पनि प्रच्छन्न किन्तु सङ्केत टिप्न सकिने ढङ्गले सामाजिक व्यक्तिलाई प्रभावित पार्ने गरी प्रस्तुत गर्न सक्तछन् ।

विलियम आई० ओलिभरको यो दृष्टिकोण मूलतः नाटककेन्द्री भए पनि विसङ्गतिवादका सकारात्मक–नकारात्मक पक्ष अनि विसङ्गतिवादी कला–साहित्यकै संक्षिप्त रेखाङ्कन गर्न पनि उनी सक्षम जस्तै देखिन्छ ।

५. नेपाली साहित्यमा विसङ्गतिवाद

नेपाली साहित्यमा 'इन्द्रेनी' पत्रिका–काल (२०१३ साल) तिरैदेखि मोहन कोइरालाले अभिव्यक्तिको विसङ्गति झल्काउनाका साथै 'रूपरेखा' (२०१७) देखि जीवन–दृष्टि र अभिव्यक्ति दुवैमा विसङ्गतिको प्रयोग गरेका छन् । जीवन–दृष्टिका हिसावले चाहिँ रोमाण्टिक–प्रगतिवादी विजय मल्ल र भूपि पनि यदाकदा विसङ्गति–बोधतर्फ उन्मुख रहेकाछन् भने मोहन कोइरालाका समधर्मी र उत्तरवर्ती प्रयोगवादी कविहरूले जीवन–दृष्टि र अभिव्यक्ति दुवैमा विसङ्गति देखाएको पाइन्छ भने अयामिक कविहरूमा चाहिँ वैरागी काइँलामा विसङ्गति–बोधभित्रै अस्तित्वको दावी प्रवल छ तर ईश्वर वल्लभमा विसङ्गतिकै चाख ज्यादा छ । नाटकका क्षेत्रमा भने मूलतः विजय मल्ल नै विसङ्गतिको जीवन–दृष्टिका प्रवक्ता रहेका छन् र उनको नाट्य शिल्पले चाहिँ विसङ्गतिको शिल्पको सदुपयोग मात्र गरेको पाइन्छ । उपन्यास विधामा विसङ्गतिको जीवन–दृष्टिको वरण विजयमल्लदेखि टड्कारिँदै इन्द्रबहादुर राईमा पनि देखापर्छ तापनि पारिजात र ध्रुवचन्द्र गौतम नै विशेष तीब्र देखा परेको अनुभव हुन्छ । वस्तुतः विसङ्गतिको जीवन–दृष्टि प्रकट गर्ने उपन्यासकारहरू र कथाकारहरू निकै छन् जसमध्ये प्रमुख प्रतिभाकै नामावली टिप्ता पनि नामावलि लामै हुनेछ । निबन्धका क्षेत्रमा भने शंकर लामिछानेको नाम नै यस सन्दर्भमा बढी तेजस्वी प्रतीत हुन्छ । जे होस्; विसङ्गतिमूलक जीवन–दृष्टि २०१७-साल यताका नेपाली साहित्यका सवै विधामा आए पनि अभिव्यक्तिका विसङ्गतिमा भने कविताकै बोलवाला देखिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

६. विसङ्गतिवाद: निचोडमा

विसङ्गतिवाद संबन्धी छलफलका अन्त्यमा निम्नलिखित बुँदाद्वारा त्यसका मूल–भूत कुरालाई सँगेट्न सकिने देखिन्छ:—

(१) पूर्व र पश्चिम दुवैतिर जीवनका बारेमा चिन्तन–मनन गर्दा दार्शनिक स्तरमा विसङ्गतिको अनुभव गरिएको र आध्यात्मिक स्तरमा ईश्वर–संस्था वा धार्मिक मूल्यका आधारमा सङ्गतिको मियो खडा गरी जीवनको सङ्गतिमूलक व्याख्या गर्ने प्रयास भएको पाइन्छ भने आजको विसङ्गतिवादी दर्शन चाहिँ त्यही परंपरागत सङ्गतिकेन्द्र 'ईश्वर'का विघटनको फलस्वरूप प्रकट भएको बुझिन्छ। जीवन बुद्धिसङ्गत र व्याख्येय छ भन्ने आदर्शवादी हेगेलीय दर्शन ढल्नाका साथै पश्चिम-मा विसङ्गतिवादी दर्शन प्रकट भएको हो। वस्तुत: विसङ्गति बोधकै धरातलमा नै त्यो अस्तित्ववादी दर्शन पनि उभिएको छ जसमा विसङ्गतिको बोध गरी व्यक्तिले आफ्ना 'अस्मि' ताका निम्ति प्रयास गर्दछ त्यो प्रयास समेत विसङ्गतनै हुन्छ।

(२) संपूर्ण आदर्श, मूल्य र आस्थाको आधार ईश्वरका मृत्युका घोषणा सँगै ढल्दछन् र जीवन असङ्गत र निस्सार तथा शून्य छ भन्ने बोध बिउँझन्छ। 'विसङ्गति' को दर्शनको मूल तत्त्व यही निस्सारता र शून्यताको प्रत्यक्षण नै हो। जीवनलाई दिइने कुनै पनि मूल्य भ्रामक मात्र सिद्ध हुन्छ र जीवन–जगत् व्याख्येय हैन भन्ने कुरामै 'विसङ्-गति'को मर्म अन्तर्निहित छ।

(३) आफ्ना जगत् समाज र परिवेषका माझ मान्छेले जो बाँच्नुपर्छ त्यो जीवन तर्क–सङ्गत, वा सङ्गतिपूर्ण हुँदैन; भनुँ, बाह्य शक्ति वा नियतिका समक्ष व्यक्ति मनुष्य असहाय सिद्ध हुन्छ। समग्रतामा जीवन–जगत् जे जो छ त्यो 'सत्यकै जय हुन्छ' या 'जे जस्तो गर्‍यो त्यस्तै फल्छ' जस्ता नैतिक सत्य अथवा अरु सूक्ष्म आस्था र मूल्यद्वारा पनि व्याख्या हुन नसक्ने किसिमले असङ्गतिपूर्ण देखिन्छ। अरु आन्तरिक रूपमा पनि इन्द्रियका आवेग र सत्यनिष्ठ विवेकका द्वन्द्वको बीचमा मनुष्य स्वयम्मा अभिशप्त छ, आफ्नो बाह्य परिवेष र आन्तरिक लोक दुवैलाई समग्रतामा देख्न नसकेर पनि त्यसमा होमिनुपर्ने मनुष्यले कुनै न कुनै क्षण 'जीवन विसङ्गति छ' भनी स्वीकार गर्नै पर्दछ; जीवन भोग्दै जाँदा विसङ्गतिसँग भीषण

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

जम्काभेट नगरी धरै छैन ।

(४) विसङ्गतिवादका विभिन्न स्वरूप छन् । कसैले विसङ्गतिका सर्वोपरिताका माझ पनि अस्तित्वको प्रयास नछोड्ने सङ्कल्प गरेका छन् भने कसैले चाहिँ विसङ्गतिको बोध गरी 'जीवन–जगत्' असङ्गत छ र कुनै पनि क्षण त्यस असङ्गतिको सामना गर्नुपर्ने स्थिति आउन सक्छ भन्ने सचेतताका साथ बाँची विसङ्गति आइपर्दा सहजतापूर्वक त्यसको सामना गर्ने किसिमले आफूलाई तयार पारी मोहरहित र सुल्झिएर कर्मण्य निस्सारतावाद अँगालेको पाइन्छ । परन्तु धेरैजसो विसङ्गतिवादीहरू विसङ्गतिका खग्रासले उराठिएको जीवनबोधका विरस भयावहताकै माझ सन्त्रस्त रहेका छन् ।

(५) विसङ्गतिवादी लेखनका पनि विभिन्न रूप देखा परेका छन् । प्राचीन ग्रीसदेखि नै दुःखान्त नाटकका माध्यमबाट विसङ्गतिको जीवन-दृष्टिको आभास भेटिन्छ भने प्रसिद्ध रूसी नाटककार चेखोवको कृतिमा विसङ्गतिको मार्मिक प्रतिपादन भएको ठानिन्छ । जे होस् सम–सामयिक विसङ्गतिवादी लेखनलाई मूलतः तीन वर्गमा राखी हेर्न सकिन्छ । विसङ्गतिवादी जीवन-दृष्टि (विसङ्गतिबाट अस्तित्ववादतर्फ उन्मुख हुने, विसङ्गतिका सचेतताका साथ जीवनलाई कर्मण्य रूपमा ग्रहण गर्ने र विसङ्गतिकै वृत्तमा रुग्ण रहने) अँगालनामै रुचि लिई शैली–शिल्प र भाषाका ज्यादा विसङ्गतितर्फ नलाग्ने विसङ्गतिवादी लेखकहरू पहिलो वर्गभित्र पर्दछन् । विसङ्गतिवादी जीवन-दृष्टिका साथै शैली–शिल्पमा पनि विलक्षण रूपका, प्रतीक र अभिव्यक्तिका विसङ्गतितर्फ झुके पनि भाषाका आधारभूत संरचनाभित्रै रही अभिव्यक्तिको सामर्थ्यको स्खलन चाहिँ नचाहने सर्वाधिक शक्तिशाली विसङ्गतिवादीहरू दोस्रो वर्ग अन्तर्गतनै पर्न आउँदछन् । ती लेखकहरू विसङ्गतिवादी लेखकका तेस्रो र चरम वर्गका प्रतिनिधि देखा पर्छन् जसले जीवन दृष्टिको विसङ्गतिलाई भन्दा पनि बडी महत्त्व अभिव्यक्तिका विसङ्गतिलाई दिएको पाइन्छ र जसका रचना शैली–शिल्प र अझ भाषाका विसङ्गतिका पराकाष्ठामा (अवचेतन लेखन र अमूर्त लेखनका निकटतामा) पुग्दै अर्थिनु र नअर्थिनुका दोसाँधमा अभिव्यक्तिशक्तिका स्खलनका चरम विन्दुमा पुग्दा दुर्बोधप्राय हुँदै प्रयोगशीलताका अन्तिम हदमा पुगेका हुन्छन् र अस्तव्यस्त तर अत्यन्त साङ्केतिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अभिव्यक्तिका अमूर्तप्रायः समृद्धिका चुलीलाई चाहिँ आफ्ना सङ्कुल भाव–सघनताद्वारा हुने प्रयासमा रहन्छन् । वस्तुतः उपर्युक्त तीन वर्गका बीच अन्तर्मिश्रणको अवस्था पनि संभाव्य रहेको छ । जे होस्; नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा भन्न खोज्दा पहिलो वर्गको आभास क्लासिकल सम वा रोमाण्टिक देवकोटाका कतिपय रचनामा र विजय मल्ल, भूपि, पारिजात, इन्दुबहादुर राई, असित राइ, बैरागी काइँला, परशु प्रधान आदि समकालीन लेखकका कतिपय रचनामा पनि पाइन्छ । विसङ्गतिवादीहरूको सर्वाधिक–शक्तिशाली मानिने दोस्रो वर्ग अन्तर्गत चाहिँ नाटककार र उपन्यासकार विजय मल्ल तथा कथाकार र उपन्यासकार पारिजात, इन्द्रबहादुर राई, ध्रुव चन्द्र गौतम आदि अनि निबन्धकार शंकर लामिछाने तथा कवि भूपि र बैरागी काइँलाका रचनालाई मोटामोटी नमूनाका रूपमा लिन सकिन्छ । विसङ्गतिवादी तेस्रो वर्ग चाहिँ नेपाली साहित्यमा मूलतः कविता र अंशतः कथाको क्षेत्रमा देखापर्छ । कवि मोहन कोइराला, ईश्वरबल्लभ र शैलेन्द्र साकार आदि थुप्रै कविहरू यस प्रसङ्गमा उल्लेख्य छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविधवाद

(ठ) अस्तित्ववाद

१. चिनारी : स्रोत र परिभाषा तथा मूल मान्यता

अस्तित्ववादलाई यूरोपको दर्शन र साहित्यको क्षेत्रमा प्रचलित दर्शन-हरूमध्ये अपेक्षाकृत आधुनिक चिन्तन भन्न सकिन्छ। जर्मन दार्शनिक हुर्सेल र हेडेगर तथा डेन मार्केली विचारक किर्केगार्डका विचारधारामा नै अस्तित्व-वादको पूर्वरूप भेटिन्छ। अस्तित्ववादको नाउँमा प्रचलित विभिन्न धारणाको संयोजन गरी यसलाई अन्तिम स्वरूप दिने कार्य चाहिँ वर्तमान फ्रान्समा भएको हो। अस्तितंववादले फ्रान्सेली चिन्तकसृष्टा जाँ पाल सार्त्रका माध्यमबाट द्वितीय विश्वमहायुद्धताक सन् १९४३ तिर साहित्यका क्षेत्रमा प्रसिद्धि प्राप्त गर्न थालेको पाइन्छ।

अस्तित्ववादीहरू परम्परागत ईश्वरमाथि अनास्था राख्तछन् र धर्म-निरपेक्ष रूपमा मानव-जीवनको व्याख्या गर्दछन्। मानवजीवनलाई विसङ्गत र निरर्थक देख्नुका साथै तर्कलाई पनि अस्तित्ववादीहरू अक्षम ठान्दछन्। यसरी जीवनलाई निरुपाय, असङ्गत, विवश र निरर्थक मानेर पनि यसलाई नयाँ अर्थ र मूल्य दिने चेष्टा अस्तित्ववादीहरूले गरेका छन्। अस्तित्ववादी-हरूका निम्ति पनि अन्तर्जीवनको प्रत्येक क्षण महत्त्वपूर्ण छ तर अतियथार्थ-वादले स्वीकारेको 'परंपरागत मूल्यको ध्वंस गर्ने तर नवीन मूल्यका स्थापना प्रति भने अनुत्तरदायिता' लाई चाहिँ अस्वीकार्दै आफ्ना समग्र विवशताका साथ पनि मान्छे नै अस्तित्ववादी चिन्तनको केन्द्रविन्दु रहन्छ। मानवीय व्यर्थता र विवशता समाप्त गर्न मानवीय अस्तित्व-चेतनाको प्रबल समर्थन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि अस्तित्ववादले गरेको छ । अस्तित्ववादको मूलसूत्र नै हो— 'अस्तित्व तत्त्व (इसेन्स)-को पूर्ववर्ती हो ।' तत्त्व भन्नु मनुष्यको मौलिक स्वभाव वा प्रवृत्ति हो अनि अस्तित्व चाहिँ मान्छेको त्यो सचेत कर्म-समूह हो जसबाट उसको व्यक्तिसत्ता वा 'अस्मि' ता वा 'स्व' त्वपूर्ण जगत्स्थिति सिद्ध हुन्छ । वस्तुतः अस्तित्ववादी मान्यताका अनुसार मान्छे आफ्ना अन्त्यतः अजेय विसङ्गति र व्यर्थताका माझ पनि सन्दर्भमा आफ्ना 'अस्मि' तालाई प्रमाणित गर्न सङ्घर्ष गर्दछ । यसरी व्यर्थता र विसङ्गतिको मानवीय प्रवृत्ति, स्वभाव वा तत्त्वभन्दा मान्छेको अस्तित्व-चेतनालाई अस्तित्ववादले बढी महत्त्व दिएको छ ।

अस्तित्ववादी विचारधाराको प्रारम्भ मान्छेको विसङ्गत, व्यर्थ, अवश र निरुपाय स्थितिको बोधबाटै हुन्छ । उपर्युक्त बोधको कारण हो मृत्यु; मानव-जीवनको सर्वाधिक सशक्त अभिशाप र चुनौती देखिन्छ मृत्यु, जन्मागत मृत्यु । त्यसैले मान्छेलाई जीवनमा छान्ने ज्यादा स्वतन्त्रता छैन । जब अत्यन्त थोरै समयभित्रै मृत्युका त्रासमा व्यक्ति-जीवनलाई अर्थ दिनुपर्छ अनि जीवनका व्यर्थता र विसङ्गतिको बोध भई मान्छेले आफ्नो 'अस्मि' ताका निम्ति मृत्युवेष्टित जिन्दगीका सीमित विकल्पका बीच छनोट गर्दै सचेत सङ्घर्ष गर्नुपर्ने हुन्छ ।

अस्तित्ववादका सम्वन्धमा अलग-अलग परिभाषा उपलब्ध छन् । जुलियन वेण्डाको भनाइमा अस्तित्ववाद भाव तथा विचारप्रति जीवनको विद्रोह हो । एमानुएल मौनियर चाहिँ अस्तित्ववादलाई भाव तथा वस्तुको अतिवादिताका विरुद्ध मानवीय दर्शनको संज्ञा दिन्छन् । एलेनीको परिभाषा झन् ज्यादा मर्मभेदी छ अस्तित्ववाद मानव-जीवनप्रति परम्परागत दर्शक-दृष्टि नभई अभिनेताको दृष्टि हो । त्यसैले अस्तित्ववाद जीवनको अभिनेता वा भुक्तभोगीद्वारा जीवनका समस्यामाथि विचारका रूपमा परिणत हुन जान्छ । तैपनि अस्तित्ववाद ज्यादाभन्दा ज्यादा मत र तात्पर्यसँग सम्वद्ध भइसकेको छ अनि स्वयं सार्त्र अस्तित्ववादका आजका मूल प्रवक्ता स्वयम् सार्त्र पनि यस अर्थविविधताले गर्दा 'अस्तित्ववाद' भन्ने संज्ञा अर्थहीन जस्तो पनि देखिन थालेको कुरा मान्दछन् । परन्तु यत्तिको अर्थ-विविधता आउँदा-आउँदै पनि केही नकारात्मक र सकारात्मक प्रवृत्तिले अस्तित्ववादीहरूलाई एउटै मञ्चमा ल्याउँछन् । वस्तुतः अस्तित्ववादीहरू दार्शनिक अमूर्ततामा डुल्न नचाहनुको साथै कुनै दर्शन-प्रणाली पनि बनाउन चाहँदैनन् । उनीहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आ–आफ्ना व्यक्ति– चैतन्यलाई सर्वोपरि स्थान दिएर पनि मानवीय 'अस्मि' ताका खोजका दृष्टिले एकै वादभित्र देखापर्छन् ।

अस्तित्ववादभित्रै मूलतः दुई वर्ग भेटिन्छन् । पहिलो वर्गले अपरम्परागत र नवीन रूपमै भए पनि मानव–जीवनलाई ईश्वर–संयुक्त पारेरै मूल्य दिन खोजेको छ र यस वर्गका प्रवक्ता हुन् किर्केगार्ड र यास्पर्स जसलाई क्रिश्चियन अस्तित्ववादी पनि भनिन्छ । एलेनको पुस्तक 'एक्जिस्टेन्सियलिज्म फ्रम विदिन' मा यस वर्गको राम्रो प्रतिपादन गरिएको छ । दोस्रो वर्ग चाहिँ निरीश्वर अस्तित्ववादमा विश्वास गर्छ र यसका नेता फ्रान्सेली जाँ पाल सार्त्र हुन् ।

मान्छेको 'अस्मिता' वा व्यक्ति–सत्ताको उद्घोषक भएर पनि यस अस्तित्ववादले 'मानववाद' सँग भिन्नता पनि राख्तछ । किनभने 'मानववाद' का आदर्श समाज र धार्मिक पुराकथालाई अस्वीकार गर्दै यसले सापेक्ष मूल्यमा विश्वास गरेको छ । यसको केन्द्रितता कलाकृतिभन्दा कलाकार वा जीवन–मूल्यतिर बढी भएकोले अस्तित्ववाद कलावादभन्दा पनि भिन्न देखापर्छ । नाटक र उपन्यासका मानवीय स्वभाव र व्यक्तिसत्ताका अनुसन्धानमा अस्तित्ववादी चिन्तनको प्रभाव फलदायी भए पनि कलाकृतिको रूपपक्षको सन्तुष्टि अस्तित्ववादले ज्यादा दिन सक्तैन ।

अस्तित्ववादी मान्यताअनुसार आफ्ना स्वसत्ता वा 'अस्मिता' का निम्ति मान्छेले कर्म गर्नै पर्ने भएकाले उसले कुनै मूल्य प्रणालीसँग आफ्नो क्रिया र कर्मलाई सम्बद्ध पार्ने निर्णय गर्नै पर्दछ तापनि मूल्यको यो निर्णय वस्तुतः वेदनादायी र विसङ्गत नै वस्तुतः वेदनादायी र विसङ्गत नै हुन जान्छ, किनभने मान्छेले राखेको यो लक्ष्य वा उसले गरेको यो मूल्य निर्णय कुनै परिस्थितिविशेषमा आफूलाई व्यस्त राख्तै आफ्नो 'अस्मिता' को सन्तुष्टि (फुलफिलमेण्ट) प्राप्त गर्ने प्रयास मात्र भइदिन्छ र अन्त्यमा विसङ्गत नै सिद्ध हुन्छ । तैपनि मान्छेले विसङ्गतिका विरुद्ध अस्तित्व–संङघर्ष गरिराख्नै पर्ने हुन्छ ।

जीवन–सम्बद्ध हुँदा अस्तित्ववादको राजनैतिक रूप पनि छ । तर यसका प्रमुख प्रवक्ता सार्त्रको मत यो वा त्यो राजनैतिक संलग्नताका बारेमा ज्यादा निश्चित छैन । तैपनि उनी वामपन्थी चाहिँ रहेका छन् । यस वादका अर्का प्रमुख प्रवक्ता अल्वर्ट कामुको 'ल.होमे रिवोल्ते' मा अस्तित्ववादी राजनीतिको प्रमाणिक प्रतिपादन पाइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दोस्रो महायुद्ध कालको यूरोपको राजनैतिक विभीषिका नै अस्तित्ववादी दर्शनको प्रतिष्टाको पृष्ठभूमि हो । अस्तित्ववादलाई लेखनी र कर्मद्वारा मानवीय जीवनका क्षुद्रतालाई आमूल क्रान्ति दिने प्रयास भन्न सकिन्छ । युवा पुस्ता नै अस्तित्ववादको प्रवर्तन र प्रतिष्ठापनमा सक्रिय रहेकाले परम्परागत मूल्यलाई मृत सम्झी सक्षम नयाँ मानवीय मूल्यको खोजीको प्रयत्न अस्तित्ववादमा पनि पाइन्छ । यत्तिको कर्मण्य र बौद्धिक दर्शनलाई निराशावादले प्रेरणा दिएकोमा विद्वान्हरू विस्मय मान्नुका साथै बुद्धको सन्दर्भ सम्झन पुग्छन् ।

अस्तित्ववादीहरू काल्पनिक साहित्य–सृजनामा विश्वास गर्दैनन् । यस वादले साहित्यलाई दैनिक जीवनसँग सम्बद्ध ठान्दै लेखन–धर्म अँगालेको छ । मानव मुक्तिमा यस वादको आस्था छ, दार्शनिक र साहित्यिक स्तरमा यस वादले प्रशस्त सहकर्मी र साहित्यिक स्तरमा यस वादले प्रशस्त सहकर्मी र अनुयायीहरू प्राप्त गरेको देखिन्छ ।

आफ्ना उपन्यास–त्रय, नाटक र कथाहरूका आधारमा सार्त्र अस्तित्ववादी चिन्तनका स्रष्टाका रूपमा प्रतिष्ठित छन् । फ्रान्सेली भाषामा लेखिएका र विभिन्न भाषामा अनूदित उनका प्रमुख नाटकहरू हुन्— 'इन क्यामरा', 'द फ्लाइज', 'रेस्पेक्टेवल प्रोष्टिच्यूट', 'लुसिफर एण्ड द लर्ड', 'केन', 'इन द मेश' । सार्त्र अस्तित्ववादी चिन्तनका क्षेत्रमा पनि नामूद छन् । उनको समालोचनात्मक कृति 'साहित्य के हो ?' पनि अस्तित्ववादी साहित्यका व्याख्याका दृष्टिले अत्यन्त सशक्त छ ।

प्रथमतः जाँ पाल सार्त्रका अनुयायी अल्बर्ट कामु पछि सार्त्रका विरोधी बनेका हुन् । नोबेलपुरस्कार प्राप्त अल्बर्ट कामु चिन्तनमा लगभग सार्त्रकै समकक्ष मानिन्छन् । उनले पनि उपन्यास, नाटक र निबन्धहरू लेखेका छन् र 'सिसिफसको पुराकथा' उनको बहुचर्चित र प्रभावशाली कृति हो । अस्तित्ववादकी अर्की प्रसिद्ध लेखिका सिमोन दे ब्यू बोइ हुन् ।

सबैजसो अस्तित्ववादी लेखकहरू स्रष्टाका साथै विचारक पनि देखापर्छन्, अझ केही लेखकहरूचाहिं समीक्षक पनि छन् । अस्तित्ववाद र अस्तित्ववादी लेखक–वर्ग सृजनाभन्दा पनि चिन्तनमै बढ्ता केन्द्रित र प्रभावशाली रहेको ठानिन्छ ।

२. अस्तित्ववादी चिन्तनको विकास–प्रक्रिया

२.१ किर्केगार्ड: प्रथम अस्तित्ववादी चिन्तक

अस्तित्ववाद साहित्यिकवादभन्दा ज्यादा दार्शनिक चिन्तन हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पश्चिमा साहित्यका क्षेत्रमा अतियथार्थवादपछि द्वितीय विश्व-महायुद्धोत्तर समयमा अस्तित्ववाद प्रचलित हुन्छ । द्वितीय विश्वयुद्धकालीन गम्भीर पराजयपछिको पुनरुत्थानकालको फ्रान्स र युद्धाहत यूरोपका चैतन्यका निम्ति प्रबल अवलम्बनका रूपमा अस्तित्ववादले भूमिका खेलेको हो । तर अस्तित्ववादका बीजहरू भने द्वितीय विश्वयुद्धकालभन्दा धेरै पुराना हुन् ।

जर्मन दार्शनिक हेगेलको आदर्शवादको सुदीर्घ प्रभाव अस्तित्ववादको अभ्युदयले गर्दा पनि खुम्चिएको हो । नित्सेको 'ईश्वर मृत्युको संचार' र 'महामानव' को परिकल्पनाले पनि अस्तित्ववादका उठानमा विशेष प्रभाव पारेको छ । डेनमार्कका सोरेन किर्केगार्डलाई अस्तित्ववादी चिन्तनका प्रथम स्रोत मानिन्छ । यस वादका प्रवर्तकका साथै यस संज्ञाका प्रथम प्रयोक्ता पनि उनी नै हुन् । अस्तित्ववादीहरूको 'अस्तित्व' परमसत्ताभन्दा मानवीय सत्यसँग सम्बन्धित छ ।

अस्तित्ववादका दुई सम्प्रदाय प्रचलित छन्-- ईश्वरवादी र निरीश्वर-वादी । ईश्वरवादी अस्तित्ववादको अर्को नाम क्रिश्चियन अस्तित्ववाद हो । तैपनि ईश्वरवादी अस्तित्ववाद पनि धार्मिक रूढि र मान्यतामाथि विश्वस्त छैन र केवल 'ईश्वर' लाई मान्दछ र त्यस 'ईश्वर'– संस्थाको पनि पुनर्व्याख्या गर्दछ । मान्छेका सम्पूर्ण व्यवस्था, क्रम र मूल्यहरूका केन्द्रका रूप चिर–प्रतिष्ठित ईश्वरको लोपपछि मान्छे र जीवन श्रृङ्खलाविहीन र विसङ्गत देखापर्छन् भने त्यतिखेर 'विश्वास वा आत्महत्या' को विकल्प उभिन्छ । मान्छे महामानव हुन सक्तैन ईश्वरको स्थानापन्न बन्न सक्तैन; यस स्थितिमा नित्सेको ईश्वरको विकल्प स्वरूप महामानवको स्थापना सहायक हुँदैन । कि मान्छेले आत्महत्या गर्नुपर्‍यो कि फेरि ईश्वर र विश्वासतिर फर्कनुपर्‍यो भन्ने कुरा ईश्वरलाई अस्वीकारिएका चिन्तनमा आइपर्छ । किर्केगार्ड एक धर्मशास्त्री थिए र यस विकल्पका क्रममा उनी 'ईश्वर' तिर फर्किन्छन् । तर जब रोमनक्याथोलिक पोप अस्तित्ववादको विरोध गर्दछन्, उनी पनि प्रचलित धार्मिक रूढिका र मान्यताका विरुद्ध बोल्छन् । यताबाट ईश्वरवादी अस्तित्ववाद पनि परम्परागत आस्तिक चिन्तन होइन भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । किर्केगार्डदेखि सार्त्रसम्मका चिन्तकहरूका प्रभावमा प्रशस्त क्रिश्चियनहरू थिए तापनि पोपको विरोधपछि ईश्वरवादी अस्तित्ववाद दुर्बल हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

किर्केगार्ड डेनमार्कमा उति प्रसिद्ध नभए तापनि २० सौं शताब्दीको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रथम दशकमा जर्मनीमा उनका ग्रन्थ अनूदित भएपछि र अफ्र कार्ल बार्कले किर्केगार्डका विचारको पुनर्व्याख्या गरेपछि उनको प्रभाव विस्तृत हुन थाल्छ। किर्केगार्डको स्थापनाअनुसार प्रत्येक व्यक्ति स्वतन्त्र रूपमा रोज्ने, छान्ने, सोच्ने र विचार गर्ने अनि निर्णय गर्ने गर्दछ र त्यसैले (स्वतन्त्र निर्णयले) गर्दा व्यक्ति दुःख र वेदनामा पर्दछ। स्वतन्त्र निर्णय र उत्तरदायित्व नै व्यक्तिका 'अस्मिता' का मूल चिह्न हुन् र यही उसको अस्तित्व वा सत्ताको लक्षण हो। अस्तित्ववाद कुनै आन्तरिक परमसत्ता वा आत्मालाई नमानी व्यक्तिको यही निर्णय-शक्ति वा स्वतन्त्र सङ्कल्पलाई नै मान्छेको अस्तित्व वा सत्ता मान्दछ।

हेगेल 'सत्य बुद्धिसङ्गत हुन्छ र बुद्धिसङ्गत नै सत्य हो' भन्ने मान्दथे भने किर्केगार्ड यस सूत्रको खण्डन गर्दछन्। किर्केगार्डका दृष्टिमा संसार वा जीवन बुद्धिसङ्गत वा सङ्गतिपूर्ण देखापर्दैन अनि यस संसारमा यस्ता धेरै तत्त्व छन् जो विसङ्गत छन् र जसलाई व्यवस्थितता र सङ्गतिभन्दा विसङ्गति मान्नुपर्छ। यसरी किर्केगार्ड विसङ्गतिका प्रथम प्रवक्ता प्रतीत हुन्छन्। व्यक्तिले जीवनमा निर्णय गर्नासाथ विसङ्गति जन्मिन्छ; किन भने कुनै वस्तु वा परिस्थितिको सम्पूर्ण बोध सम्भव नभए पनि एक अज्ञेय अन्धकारमा हाम्फाल्नु हो कुनै निर्णय गर्नु र कुनै संकल्प गर्नु। वास्तवमा यसै निर्णय-शक्तिबाट मान्छे विपत्–वेदनामा पुग्छ तापनि मान्छे यन्त्र नभएर अस्तित्वशाली छ भन्ने कुरा पनि यसैबाट प्रमाणित हुन्छ। यसरी व्यक्तिको स्वतन्त्र निर्णय अन्धकारमा हाम्फाल्नु हो भने विसङ्गतिको उद्भव-हेतु पनि हो पनि यसै स्वतन्त्र निर्णयबाटै मनुष्यको व्यक्तिसत्ता वा 'अस्मिता' प्रकट हुन्छ।

हेगेलको पूर्ण निरपेक्ष आदर्शवादद्वारा प्रतिष्ठापित रूपमा ईश्वर छैन भनी किर्केगार्ड भन्दछन्। उनका निम्ति ईश्वर वा धर्म आन्तरिक वरण वा छनौट हो; बाह्य सत्ता होइन। उनका मतमा व्यक्तिले आफ्नो निर्णय र संकल्पद्वारा ईश्वरमा आफूलाई होम्नुपर्छ, व्यक्ति निर्णयकर्ता हो। पुराना दर्शन र विज्ञानले व्यक्तिलाई दर्शकको भूमिकामा राखेका थिएभने अस्तित्ववादले चाहिँ उसलाई अभिनेताको स्थान दिएको छ। मान्छे स्वयम् निर्णय गर्दछ अनि त्यसका वेदना र उत्तरदायित्व ग्रहण गर्दछभने यही नै मनुष्यको त्यो सक्रिय भूमिका हो जसबाट उसलाई दर्शक नभई अभिनेताको स्थान प्राप्त हुन्छ।

२·२ प्रक्रियाशास्त्री एडमन्ड हुसेर्लको योगदान

ग्राबिएल मार्सेल क्याथोलिक अस्तित्ववादी हुन्। कार्ल यास्पर्स पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अस्तित्ववादका नजीक छन् । परन्तु अस्तित्ववादका विकासमा किर्केगार्ड र सार्त्रका बीचका सेतु भई देखा पर्ने मार्किन हाइडेगरका गुरु प्रक्रियाशास्त्री एडमन्ड हुर्सेलको चर्चा बढी अपेक्षित छ ।

अस्तित्ववादको विकास–कालमा एडमन्ड हुर्सेलको 'फेनोमेनोलोजी' वा 'प्रक्रियाशास्त्र' को योगदान अत्यन्त सहायक सिद्ध भएको छभने हुर्सेल 'व्यावहारिक मानसिक क्रियाशास्त्र' का रचयिता ब्रेण्टानो र अनुभववादी विचारक विलियम डिल्थेबाट प्रभावित छन् । ब्रेण्टानो इन्द्रियजन्य ज्ञानमा विश्वास राख्तथे र कुनै पनि अनुभूतिलाई मानसिक क्रिया ठान्दथे भने डिल्थे मान्छेको वैयक्तिक–आन्तरिक अनुभूतिमा विशेष जोड दिन्थे र त्यसैद्वारा समाज बुझिन्छ भन्थे । एडमन्ड हुर्सेलको 'प्रक्रिया शास्त्र' यिनै दुई विचार-हरूद्वारा प्रभावित थियो । ब्रेण्टानोको 'अभिप्रेत सिद्धान्त' का प्रभावमा हुर्सेलले मानिसहरूका विभिन्न मनोभावहरूको तुलमात्मक अध्ययनको परिपाटी निकालेका हुन् । कुनै वस्तुका सम्बन्धमा विभिन्न व्यक्तिहरूका आफ्ना मनोभावको टिपोट गरी साम्य–वैषम्यका सम्बन्धमा अध्ययन गर्नु यो परिपाटी हो । हुर्सेलले मानसिक प्रत्यक्षलाई नाघेर सामान्य तत्त्वको सहजज्ञान पनि यस परिपाटीद्वारा गर्न सकिन्छ भन्ने कुरा देखाएका छन् ।

हुर्सेलको प्रभाव रूस र पूर्वी यूरोपको क्रान्तिपूर्वको रूपवादी आन्दोलनमा परेको छ । हुर्सेलका प्रभावमा रोमन इनगार्डेनले 'साहित्यिक कलाग्रन्थ' लेख्तै साहित्यको अस्तित्व र रूपाकार सम्बन्धी प्रश्नहरूको उत्तर पनि खोजेका छन् । परन्तु किर्केगार्डका अस्तित्व–चिन्तनका व्याख्यामा एडमन्ड हुर्सेलको 'प्रक्रियाशास्त्र' को सहायता लिँदै हुर्सेलकै शिष्य मार्किन हाइडेगरले नै हुर्सेललाई अस्तित्ववादी चिन्तनका मूल धारासँग जोडेका हुन् ।

२.३ मार्किन हाइडेगर : अस्तित्ववादका व्याख्याता

हुर्सेलकै एक शिष्य मार्किन हाइडेगरले हुर्सेलको 'प्रक्रियाशास्त्र' का सन्दर्भमा अस्तित्ववादको दार्शनिक धरातल बसालेका हुन् । अस्तित्ववादका प्रवर्तक किर्केगार्ड डेनमार्कका भए पनि हुर्सेलको पूर्ववर्ती र उत्तरवर्ती परम्परा जर्मन भएकाले अस्तित्ववाद जर्मनीमा नै विकसित हुन्छ । हाइडेगरका विचारमा मान्छे मात्र अस्तित्वशाली छ, कुनै वस्तु वा पदार्थ यस्तो छैन । मान्छेको अस्तित्व भन्नु उसको अप्रकट सामर्थ्य हो भनी उनी भन्दछन् । मान्छे भन्नु यान्त्रिकता वा पाशविक वृत्ति मात्र होइन र यस्तो जीवन (यान्त्रिक,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नियन्त्रित र स्वभावविवश) बिताउनुको अर्थ अस्तित्व नहुनु हो भन्न उनको राय छ। मान्छे प्रतिकूल संसारको बन्दी जस्तै छ र उसले अस्तित्वद्वारा, आफ्नोपनद्वारा अनि स्वतन्त्र रचना वा सिर्जनाद्वारा यस संसारलाई प्रभावित पार्नुपर्छ भन्ने हाइडेगरको प्रभाव फ्रान्सेली जाँ पाल सार्त्रमाथि परेको छ।

२·४ जाँ पाल सार्त्रको प्रवेश

सन् १९४३ पछि फ्रान्समा अस्तित्ववादको प्रभाव पऱ्यो। नाटक, उपन्यास, निबन्ध र दार्शनिक कृति लेख्तै सार्त्रले अस्तित्ववादको दार्शनिकताको परिष्कार गर्नुका साथै यसलाई साहित्यिक रूपमा प्रयोग गरे। नोबेल पुरस्कारद्वारा सम्मानित र सो पुरस्कार अस्वीकार गर्ने साहस भएका सार्त्रले अस्तित्ववादलाई कति उठाए भन्ने कुरा स्पष्टै छ। सार्त्र निरीश्वर अस्तित्ववादी हुन्। सार्त्र पनि मानिसको सत्ता वा अस्तित्वमा विश्वास गर्छन्। जीवन–संसार विसङ्गतिमय छ तापनि मान्छेले आफ्नो सङ्कल्प शक्तिको प्रयोगद्वारा आफ्नो जीवनलाई अस्तित्वशील बनाउनुपर्छ भन्ने विचार उनले प्रकट गरेका छन्। उनका निम्ति मानिसको वरण गर्ने वा निर्णय गर्ने शक्ति सर्वोच्च छ। नियति वा पूर्वनिर्धारण उनी मान्दैनन्। सार्त्रका विचारमा मान्छे आफ्नो विश्वास वा मत छान्न सक्तछ। त्यसैले अस्तित्ववादीहरूका निम्ति व्यक्तिको आन्तरिक निर्णय अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कुरा हो। किर्केगार्ड धार्मिक सुधारक मार्टिन लुथरको क्रिश्चियन मत अँगाल्थे भने यार्स्पर्सन प्रोटेष्टेण्ट क्रिश्चियन थिए अनि हाइडेगर रोमन क्याथोलिक थिए भने सार्त्र अनीश्वरवादी छन् र सार्त्रका शिष्य ग्याब्रिएल मार्सेल क्याथोलिक छन्। यसबाट आन्तरिक निर्णयको स्वतन्त्रता प्रकट हुन्छ। सार्त्रको निरीश्वर अस्तित्ववादमा चाहिं ईश्वरको अस्तित्व छैन र उनी आत्म–तत्त्व पनि मान्दैनन्। सार्त्रका विचारमा आफ्नो वातावरणको दासता अस्वीकार गरेर मान्छेले 'अस्तित्व' प्राप्त गर्छ।

सार्त्र प्रथमतः फ्रायडको अवचेतन मनको स्थापनाबाट समेत प्रभावित भए पनि 'द्वन्द्वात्मक विचारको समालोचना' (सन् १९६०) पछि नयाँ मार्क्सवादतिर विशेष प्रवृत्त हुन्छन्। हुन त यसभन्दा अगि पनि सार्त्र साम्यवादप्रति विशेष अनुराग राख्तथे तर सन् १९६० का यस समालोचनामा उनी प्रचलित मार्क्सवादमा हाम्रा अपेक्षा हृदयङ्गम गर्ने सामर्थ्य हराइसकेको अनुभव गर्दै नयाँ मार्क्सवादको आकाङ्क्षा राख्छन् जसमा आर्थिक समानताका साथै व्यक्तिगत स्वातन्त्र्य र अस्तित्वको पनि समावेश होस्। सार्त्र अस्तित्व-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वादलाई मानवतावाद ठान्दछन् । तर मान्छेलाई सम्पूर्णतः उत्तरदायी बनाउने अस्तित्ववादसँग ब्लाकहैम जस्ता मानवतावादी विद्वान् असहमत पनि देखापर्छन् । जे होस्, सार्त्र आधुनिक फ्रान्सको बौद्धिकताका प्रवक्ता जस्तै छन् र वर्तमान युगलाई उनका कृतिका माध्यमबाट पर्याप्त बुझन सकिन्छ ।

देकार्त सार्त्रले अँगालेको बौद्धिक परंपरा के कस्तो छ ? प्रथमतः देकार्त(सन् १५९६–१६५०)ले 'म सोच्छु; त्यसैले म छु' भन्दै मान्छेलाई बौद्धिक र अस्तित्वपूर्ण देखाए पनि मान्छे बौद्धिक सङ्कटग्रस्त अस्तित्व भएर देखापऱ्यो; किर्केगार्डले बुद्धि र विश्वासको द्वन्द्व देखाए भने उनको अस्तित्ववादी विचार–बीज हुर्कंदै जर्मनीका हेडगरमा आएर सुदृढ दर्शन बन्यो । यस्तै वैचारिक परंपरामा द्वितीय विश्व–युद्धोत्तर फ्रान्सको ध्वस्त–त्रस्त जीवनमा अस्तित्ववादी चिन्तनद्वारा ओतप्रोत कृति लिएर सार्त्र देखापरे । 'रिंगटा' उनको त्यो प्रथम कृति हो जसमा उनले 'रोक्योन्तिन' पात्रका माध्यमबाट निरर्थकता वा विसङ्गतिको यात्रा गर्दै मान्छेलाई आफ्नो पथको आफैं निर्माणकर्ता र आफ्नो नियतिको आफैं स्रष्टा हुनुपर्छ भनेका छन् । सार्त्रका दृष्टिमा आफ्नो मार्गको निर्णय र छनोट गर्ने स्वतन्त्रता मान्छेलाई प्राप्त हुनुपर्छ र मान्छेले प्राप्त गर्नुपर्छ भने यो निर्णय–स्वतन्त्रता नै उत्तरदायित्व पनि हो । सार्त्रका 'विवेक–युग' प्रभृत्ति उपन्यासको पात्र म्याथू पनि यसै स्वतन्त्रता र उत्तरदायित्वका निम्ति सङ्घर्षशील छ । सार्त्रका विचारमा मान्छेलाई निर्देशित गर्ने मान्छेबाहेक कुनै अतिरिक्त सत्ता, मूल्य र आदर्शहरू छैनन् । मान्छे आफ्ना वातावरण र परिस्थितिका बीच सधैं सङ्घर्षशील छ र यही उसको अस्तित्व हो ।

सार्त्रका दृष्टिमा कला र दर्शन पनि पूर्ण मुक्ति र सत्य होइनन्, त्यसको नजीक पुग्ने माध्यम मात्र हुन् । आफ्नो आत्मकथा 'शब्दहरू' मा सार्त्र के भन्न चाहन्छन्भने शहीद-भावना, मुक्ति र अमरता अनि सबै यस्तै अन्य भ्रमहरू टुक्रिएर झरेका छन् । सार्त्र कुनै पनि अन्तिम सत्य देख्तैनन्, वस्तुतः मुक्ति सम्भव छैन । अवश्यै अन्तिम मूल्य सम्भव छैन तैपनि सार्त्र जीवनका विसङ्गति र मूल्यहीनताका माझ मानवतावादी दृष्टि लिएर मूल्य खोज्ने यात्री हुन् भन्न सकिन्छ ।

अस्तित्ववादलाई सार्त्रका सन्दर्भमा प्रस्तुत गर्दै भन्न सकिन्छ— मान्छे आफूबाहेक अरू कसैमा निर्भर हुन सक्तैन, उ एक्लो र एकाकी छ अनि असीम उत्तरदायित्वको माझमा कसैले एक्लै परित्याग गरिदिएको मान्छे

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आफूले जुन लक्ष्य निधो गर्छ त्यसभन्दा बाहेक लक्ष्यविहीन संसारमा आफैंले निर्धारित गरेको गन्तव्यबाहेक उद्देश्यहीन छ ।

सार्त्रको 'रिगटा' कृतिको सन्दर्भलाई फेरि कोट्याऊँ । जीवनलाई विसङ्गत र अर्थविहीन पाएर 'रिगटा' को रोक्वेन्तिन पात्र सिर्जनात्मकताको आकाङ्क्षा राख्तछ । यसको अर्थ हो समर्पण र त्यसको अर्थ हो कार्य-व्यवस्तता । यसरी सार्त्रको 'रिगटा' कृतिको रोक्वेन्तिन पात्र जीवनमा मूल्य वा अर्थ प्राप्त गर्ने निश्चय गर्छ । यद्यपि 'शब्दहरू' कृतिमा सार्त्र रोक्वेन्तिनलाई पूरै अस्वीकार गर्छन् अनि मुक्ति र अर्थ पूर्णतः प्राप्त नहुने ठान्छन्, तैपनि सार्त्र विसङ्गतिबोधोत्तर पनि सचेत, स्वतन्त्र, उत्तरदायी र सक्रिय जीवनका पक्षमा देखापर्छन् ।

पुराना दार्शनिकहरूले पनि अस्तित्व र मूलतत्त्वका सम्बन्धमा विचार गरेका हुन् तर अस्तित्ववादीहरू 'मूलतत्त्वबाट अस्तित्व' भन्ने पुराना धारणाको साटोमा अस्तित्वलाई नै मानवीय मूलतत्त्व ठान्दछन् । नाटककार शेक्सपियरका ह्यामलेटको 'हुने कि नहुने' भन्ने द्वन्द्वलाई अस्तित्ववादको सशक्त साहित्यिक पूर्वाभिव्यक्ति मान्न सकिन्छ । जे होस्; अस्तित्ववादी चिन्तनमा मानवीय चेतना मूलभूत हुन जान्छ र मान्छेको मूलतत्त्व, स्वभाव वा प्रवृत्ति चेतना अनुसार नै हुन आउँछ । सार्त्र पनि आफ्ना प्रमुख दार्शनिक कृति 'शून्यता र भविता' मा यस्तै ठान्दछन् । उनका व्याख्या अनुसार 'शून्यता' भनेको विसङ्गति हो भने 'भविता' का चाहिँ दुई वर्ग छन्– जड र चित् । विसङ्गतिको बोधै नभएको मनुष्य जड भविता हो भने सो बोधपछि अस्तित्व सङ्घर्ष गर्ने व्यक्ति चिद् भविता हो भनी सार्त्र ठान्दछन् । यसरी सार्त्रका मतमा पनि मान्छे पहिले अस्तित्वशाली हुन्छ अनि परिभाषित हुन्छ अर्थात उसको मूलतत्त्व वा प्रवृत्ति व्यक्त हुन्छ । अस्तित्व के हो ? सार्त्र ठान्दछन्– 'अस्तित्त्व भनेको आफ्नै उत्तरदायित्व र निर्णय–स्वतन्त्रता नै हो । सार्त्रका दृष्टिमा अतीतका धारणा र विश्वास अनि पदार्थता (पदार्थ–परिस्थिति) बाट स्वतन्त्र हुँदै निर्णय गर्न सक्नु र उत्तरदायित्व लिनु नै अस्तित्व हो । यसै अस्तित्वबाट नै मान्छेको मूल तत्त्व वा स्वभाव परिभाषित हुने उनी ठान्दछन् ।

किर्केगार्डले पनि परम्परागत धारणाबाट मान्छेको मार्गदर्शन सम्भव नदेखेर अस्तित्ववादको सूत्रपात गरेका हुन् । उनका दृष्टिमा सत्य वस्तुपरक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नभएर आन्तरिक हुन्छ । हाम्रो निर्णय वा वरणबाटै सत्य निर्धारित हुन्छ भन्ने विश्वास उनले राखेका हुन् । सार्त्रका अस्तित्ववादी दर्शनमा पनि मान्छे विसङ्गत शक्तिहरूको कोष हो; तैपनि मान्छे निर्णय गर्छ, विसङ्गतिमा फस्छ र उत्तरदायित्व अँगाल्दै सङ्घर्ष गर्छ र समर्पित हुँदै कार्यव्यस्त रहन्छ । सार्त्रले बताएका छन्– विसङ्गतिका माझमा गति–सङ्गति अनि निरर्थकताका माझमा पनि अर्थ खोज्दै मान्छे निर्णय, उत्तरदायित्व र क्रियाशीलता अँगाल्छ, हुन त यो अस्तित्व पनि आखिर विसङ्गतिकै वृत्तभित्र पर्दछ ।

२.५ अल्बर्ट कामुको दृष्टिकोण

सार्त्रपछि फ्रान्सेली अस्तित्ववादी लेखकहरूमा अल्बर्ट कामुको स्थान अग्रगण्य रहेको छ । उनी उपन्यासकार, नाटककार, लेखक र दार्शनिक पनि हुन् । अस्तित्ववादकै शब्दावली र धारणा अँगाले पनि कामु अस्तित्ववादी भनिइन चाहन्नन् । उनका विचारमा विसङ्गति र निरर्थकता पहिलो स्तर हो र विद्रोह दोस्रो स्तर । विद्रोहबाटै मान्छेको अस्तित्व देखापर्छ भन्दै तेस्रो स्तरमा कामु क्रान्तिलाई स्वीकार्छन् । विना ईश्वर मान्छे आफैंले एक्लै मूल्यको सृजना गर्नुपर्छ र यही मूल्यलाई रूप दिनु नै कामुको क्रान्ति हो । तर क्रान्तिका नाममा मानवीयताको दमन कामु स्वीकार्दैनन् । साथै अति-मानवीय मूल्य पनि उनका निम्ति स्वीकार्य छैन, यसले मान्छेलाई मौन वा दैवी बनाइदिन्छ । कामु क्रान्तिका नाममा मानवीय मूल्यकै हत्या हुनुहुँदैन भन्ने ठान्दछन् । 'सिसिफसको पुराकथा' र 'विद्रोही' जस्ता रचनाबाट कामुले अस्तित्ववादी चिन्तनलाई नयां गहिराइ दिने प्रयत्न गरेका छन् ।

२.६ निष्कर्षमा अस्तित्ववादी विकास-प्रक्रिया

अस्तित्ववादी चिन्तनको बीउ खोज्दै अतीततिर पस्ने होभने प्राचीन ग्रीक विचारक सोक्रेटससम्म नै पुग्न सकिन्छ तापनि किर्केगार्ड नै अस्तित्ववादका प्रवर्तक हुन् । किर्केगार्डदेखि सार्त्रपूर्व पनि धेरै–धेरै विचारकहरूको योगदान रहेको छ तापनि अस्तित्ववादको पूर्णप्रतिष्ठा सार्त्रबाटै हुन्छ । भनाइको तात्पर्य के होभने अस्तित्ववादको वास्तविक महिमा द्वितीय महायुद्धोत्तर यूरोपका चेतनामा परेको अन्योल र आघातकै सन्दर्भमा छ । अस्तित्ववादले सशक्त अभियानको रूप र खास तात्पर्य ग्रहण गरेको बेला पनि यही हो र यसलाई प्रखर वाणी दिने मूल श्रेय सार्त्रलाई नै छ । जे होस्, पाश्चात्य चिन्तन र चेतनाका इतिहासमा अस्तित्ववादले समसामयिक महत्त्व

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

राख्छ र यसले अत्याधुनिक कला र साहित्यलाई वेसरी प्रभावित पारेको छ ।

यूरोपको दार्शनिक परम्पराले तत्त्व (इसेन्स) लाई प्रमुखता दिए पनि अस्तित्ववादीहरू व्यक्ति–चेतनालाई नै प्रमुखता दिन्छन् । अस्तित्ववादमा सहजानुभूतिद्वारा ग्राह्य अस्तित्व नै तर्कग्राह्य तत्त्वभन्दा पहिले आउँछ । यसलाई अस्तित्ववादको आफ्नै वैशिष्टय भन्न सकिन्छ । किर्केगार्ड, हाइडेगर, ग्राबिएल मार्सेल, सार्त्र वा कामु हुन्, धर्म, परम्परा, राजनीति, संस्कृति, नीति र सामाजिकताको बाह्य सत्तावाट व्यक्ति सत्तालाई स्वतन्त्रता र मुक्ति दिने चाहना र प्रयत्न प्रत्येक अस्तित्ववाद चिन्तकमा प्रवल र सर्वोपरि भेटिन्छ ।

३. सार्त्रको अस्तित्ववादको सारांश

आधुनिक अस्तित्ववादका मूल स्तम्भ सार्त्र अस्तित्वको आकस्मिक र अर्थहीन स्थितिसँग जुध्न पुग्छन् । 'भविता र शून्यता' जस्तो आफ्नो शीर्षस्थ ग्रन्थमा अस्तित्ववादको ब्याख्याको क्रममा सार्त्र भविता (वा 'बिइग') र शून्यताको मर्मभेद नगर्दै मानवीय व्यक्ति–चैतन्य र उसले प्राप्त गरेको ब्रह्माण्डको विवेचना गर्दछन् ।

भविताका दुई प्रकार सार्त्र देखाउँछन्– जड र चित भविता । यिनै दुई भविताको निरूपणमै सार्त्रको 'भविता र शून्यता' को दृष्टिकोणको आधारतल बनेको अनुभव हुन्छ । विसङ्गति वा शून्यताको बोध नभएको जडता नै जड भविता हो; जब जड भविताको वस्तुगतताको स्तर नाघेर मान्छे चेतनशील हुन्छ, 'चित् भविता' सक्रिय हुन्छ । यसै स्थितिमा शून्यता वा 'नहुनु' को बोध हुन जान्छ जसलाई विसङ्गतिको बोध भनिन्छ । सार्त्रको यो शून्यता जड वस्तुगतता र चैतन्यका बीचमा उब्जन्छ र भविता–धर्मबाट मुक्त छैन । सार्त्रका भनाइमा यो शून्यता वा विसङ्गति 'भविता' को अभ्यन्तरमै अन्तर्निहित हुन्छ । सार्त्रका दृष्टिमा जड भविता र शून्य चैतन्य भविता मानवीय हुन्, मान्छेकै हुन्; अर्थात् भविता–अस्तित्व र शून्यता मान्छेभित्रैका हुन् । यसै सन्दर्भमा मान्छे छान्ने, वरण गर्ने वा आत्मनिर्णय गर्ने स्वतन्त्रतामा पुग्छ, ईश्वरविहीन दर्शनमा आफ्नो भूमिका स्याहार्दै मान्छे आफ्नो व्यक्तिसत्ता वा 'अस्मिता' लाई प्रमाणित गर्ने प्रयास गर्दछ । यही नै चिद् भविताको लक्षण हो ।

सार्त्रको अस्तित्ववादको मुटु के हो ? उनका अनुसार अस्तित्व वा चैतन्य–भविता (चिद् भविता) बाटै शून्यता–बोध हुन्छभने यसै स्थितिबाट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मान्छे आफूलाई परिभाषित गर्न, नयाँ अर्थ र मूल्यहरू दिन (कम्तीमा पनि आरोपित गर्न) अनि अस्तित्व प्रमाणित गर्न अग्रसर पनि हुन्छ। यसरी मान्छे चिन्तित बन्छ, तर भ्रान्तिमा परेर भने समाधान खोजिनु हुँदैन। वस्तुगतता वा जडभविताका विमूढ, अचेत, बद्ध र जड अवस्थाबाट फुत्कँदै व्यक्ति मानवले 'अहम्' वा 'अस्मि' को बोध र प्रमाणितताका निम्ति (अथवा अस्तित्वका निम्ति) भ्रान्तिमुक्त भई स्वतन्त्र निर्णय गर्नुपर्छ र त्यसका परिणतिसँग भिडिनुपर्छ। सार्त्रको दृष्टिकोणको चुरो यही हो। साथै 'अन्य व्यक्तिहरू' लाई वस्तुगत ठानेर नै त्यस व्यक्तिको अस्तित्व-बोध हुन्छ अनि अन्य व्यक्तिले पनि त्यस व्यक्तिलाई वस्तुगत ठानेर नै अस्तित्व-बोध प्राप्त गर्न सक्छ भन्ने राय सार्त्रले दिएका छन्। यसरी सार्त्रको अस्तित्ववादमा एक व्यक्ति र अर्को व्यक्तिका बीचमा अस्तित्व–बोधका निम्ति विलक्षण मान्यता देखापर्छ।

जे होस्, सार्त्रेली अस्तित्ववाद केवल अन्तर्मुखी र निष्क्रिय दर्शन होइन। यस अन्तर्गत मान्छेले कर्म गर्नै पर्छ र स्वतन्त्र वरण वा आत्म-निर्णयपछि कर्ममा होमिनै पर्छ। 'वस्तु–जगत्' को सम्पूर्ण प्रक्षेप एकै चोटि देखा नपर्ने भएकाले देखिएकै प्रक्षेपको सन्दर्भमा निर्णय गर्दै मान्छेले कर्म र क्रियाका क्रममा अँध्यारोमा हामफाल्नै पर्छ। यस आत्मनिर्णय र आत्म-होमका पीडाहरू छन्; तैपनि अस्तित्ववाद चिन्तन–विलास नभई कर्मण्य दर्शन पनि हो। वस्तु–जगत् र चैतन्यका बीचमा देखापर्ने शून्यता र विसंगतिको बोध हुनैपर्छ, भएर पनि कर्मण्य रहनै पर्छ अनि स्वतन्त्र–निर्णय र अस्वतन्त्र उत्तरदायित्वमा आधारित क्रियाका वेदनादायी परिणति भोग्नै-पर्छ भनी सार्त्र ठान्दछन्। स्थूल रूपमा र संक्षेपमा भन्दा सार्त्रको अस्तित्ववादी दर्शनको आधारशिला यस्तै जस्तो प्रतीत हुन्छ।

४. निचोड

अन्त्यमा यस परिच्छेदका अस्तित्ववाद संवन्धी मूल बुंदालाई निचोडका स्वरूप यसरी टिप्न सकिन्छ :—

(१) अस्तित्ववादको खास तात्पर्य 'अस्मिता' (म छु वा हुँ) को बोध हो। जीवन–जगत् सङ्गतिपूर्ण छैन वा विसङ्गत छ र त्यसै कारणले जीवन–जगत् तर्क वा बुद्धि–वृत्तिका आधारमा व्याख्या गर्न सकिने वा बुझिने छैन अनि जीवन जगत् निस्सार, व्यर्थ, शून्य वा निरर्थ छ भन्ने बोध नै विसङ्गति-बोधको मुटु हो भने त्यसैका माझ पनि 'अस्मिता' वा व्यक्ति-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सत्ताको सचेत सङ्घर्ष नै अस्तित्ववादको मूल अभिप्राय हो ।

(२) अस्तित्ववादी चिन्तनको बिउ प्राचीन ग्रीक दार्शनिक सोक्रेटस-देखि नै देखापर्न सक्छ भने देकार्त (सन् १५९६–१६५०) का 'म सोच्छु; त्यसैले मछु' का कथनमा त्यसको सूत्रात्मक पूर्वरूप भेट्न सकिन्छ । पूर्वी–पश्चिमी दुवै दर्शनका परंपरामा पनि जीवनको असङ्गति, व्यर्थता निस्सारता र शून्यताको अनुभव प्रचुर रूपमा पाइन्छ तापनि त्यस धरातलमा 'ईश्वर' वा परम सत्ताकै स्थापनाद्वारा विसङ्गतिको समाधान खोज्दै जीवनको सङ्गति–सूत्र कायम गरी मूल्य–विधान गरिएको प्रायः देखिन्छ; परन्तु अस्तित्ववाद चाहिँ सत्य बुद्धिद्वारा व्याख्येय छ भन्ने हेगेलको आदर्शवादी दर्शनलाई अस्वीकारेर नित्सैको 'ईश्वरको मृत्युको घोषणा' र उनको 'महा-मानव' को विकल्पको विफलताको बोधमा व्यक्त 'विसङ्गति' को दर्शनको पूर्वाधार लिंदै प्रकट भएको छ । असङ्गत वा विसङ्गत तथा शून्य वा निस्भर अनि व्यर्थ वा निरर्थतुल्य जीवनमा 'ईश्वर' आस्था नै सङ्गति, सार, मूल्य वा अर्थको विधान गर्ने परंपरागत तत्त्व रहेको हो भने मानववादी दर्शनका विकास प्रक्रियामा परंपरागत सङ्गतिकेन्द्र स्वरूप त्यस 'ईश्वर–संस्था' को विघटनपछि टड्कारिएको विसङ्गति–बोधका माथ्र पनि 'पुनः ईश्वरमा विश्वास गर या आत्म हत्या गर' भन्ने दुवै विकल्प समेत अस्वीकार्दै व्यक्ति–सत्ता वा 'अस्मिता' का निम्ति सचेत प्रयासका रूपमा अस्तित्ववाद प्रकट हुन्छ ।

(३) प्राचीन ग्रीक दुःखान्त नाटकहरूले जीवन–जगत्को विसङ्गति उहिल्यैदेखि स्पष्टयाएका हुन् भने शेक्सपियरेली दुःखान्तहरूलाई पनि त्यसै सिलसिलामा लिन सकिन्छ; अझ सेक्सपियरका ह्यामलेटको 'हुनु कि नहुनु' भन्ने आत्म–द्वन्द्वमा अस्तित्ववादी सवाल सलबलाएको ठानिन्छ । परन्तु अस्तित्ववादी दर्शनद्वारा खास अनुप्राणित सृजना चाहिं सार्त्रले द्वितीय विश्व महायुद्धोत्तर फ्रान्समा नै अस्तित्ववादलाई प्रतिष्ठित गरेदेखि नै थालिन्छ ।

(४) अस्तित्ववादका मूल प्रवर्तक चाहिँ डेनमार्केली किर्केगार्ड हुन् । उनी जीवन विसङ्गत छ भन्छन् र हेगेलको आदर्शवादले अँगालेको 'सत्य बुद्धिसङ्गत हुन्छ र बुद्धिसङ्गत नै सत्य हो' भन्ने आदर्शवादको खण्डन गर्दछन् अनि व्यक्तिका स्वतन्त्र निर्णय र उत्तरदायित्व-ग्रहणमा जोड दिंदै त्यसैका आधारमा नै विसङ्गत जीवन–जगत्मा व्यक्तिले आफ्नो 'अस्मिता' वा अस्तित्व कायम गर्न सक्ने संभावना प्रस्तुत गर्दछन् । उनी रूढ ईश्वर-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

संख्यालाई अस्वीकारेर 'व्यक्ति–निर्णय र उत्तरदायित्व ग्रहण' क सन्दर्भमा नै क्रिश्चियन (धार्मिक) अस्तित्ववादी देखापर्छन् ।

(५) किर्केगार्डका रचना बीसौं शताब्दीका प्रथम दशकका जर्मनीमा प्रचारित भएपछि अस्तित्ववादी चिन्तन हुर्कन लाग्दछ । यस क्रममा कार्ल बर्कको व्याख्या र अफ ब्रुन्टानोको 'व्यावहारिक मानसिक क्रियाशास्त्र' र डिल्थेको 'अनुभववाद' तथा एडमन्ड हुर्सेलको 'प्रक्रियाशास्त्र' का अन्तर्मनका अध्ययनका अलोकमा मार्किन हाइडेगरद्वारा गरिएको विस्तृत प्रतिपादनले अस्तित्ववादलाई विशेष सुदृढ तुल्याएका हुन् । हाइडेगरले मान्छे मात्र अस्तित्वशाली छ र पदार्थ (वस्तु) अस्तित्वशाली छैन अनि मान्छेको अस्तित्व भन्नु उसको अप्रकट सामर्थ्य हो र विसङ्गत संसारको वन्दी तुल्य मनुष्यले यान्त्रिक र पाशविक जीवन बाँच्न अस्वीकार्दै आफ्नोपन (स्वतन्त्र निर्णय–ग्रहणमा आधारित निजी रचनात्मक क्रियाद्वारा) द्वारा अस्तित्व प्रमाणित गर्नुपर्छ भनी अस्तित्ववादलाई स्पष्टयाएको पाइन्छ ।

(६) द्वितीय विश्व महायुद्धोत्तर फ्रान्सको सिङ्गै राष्ट्र पराजित र ध्वस्त भएको आहृत चेतनाले विसङ्गतिको बोध र अस्तित्वको चेतनालाई ग्रहण गऱ्यो; जाँ पाल सार्त्रले अस्तित्ववादी चिन्तनको विकास गर्नाका साथै यसलाई आफ्ना कृतिमा पनि प्रयोग गरे । यहींदेखि अस्तित्ववादको विश्व-व्यापी प्रभाव थालियो । यसको असर २०१७ सालपछि प्रयोगवादी सम-सामयिक नेपाली साहित्यसम्म पनि क्रमशः आइपुगेको छ ।

(७) अस्तित्ववादीहरूको दुई वर्ग छ— क्रिश्चियन अस्तित्ववादी र निरीश्वर अस्तित्ववादी । सार्त्र निरीश्वर अस्तित्ववादका अगुवा हुन् । वस्तुतः क्रिश्चियन अस्तित्ववादको ईश्वर पनि रूढ सङगतिकेन्द्र नभई विसङगत विश्वको 'व्यक्तिगत निर्णय' भित्रकै ईश्वर मात्र हो ।

(८) सार्त्रको अस्तित्ववादले पनि व्यक्तिको वरण (छनोट र निर्णय) को स्वतन्त्रता र उत्तरदायित्वलाई मूल कुरा स्वीकारेको छ । परंपरा, परिवेष र जैविक स्वभावले दिएका यान्त्रिक र पाशविक तथा जड जीवनका वस्तुताबाट मुक्तिको प्रयास सार्त्रमा पाइन्छ । उनी विसङगति वा शून्यताको सर्वव्यापिताप्रति सचेत छन् अनि अस्तित्वका सारा सङघर्ष (व्यक्तिले अँगालेका सारा 'अस्मिता' का आधार वा मूल्य) पनि आखिरमा भ्रम नै ठहर्छन् र विसङगतिबाट बच्न संभव छैन भन्ने पनि मान्दछन्; तैपनि परंपरा, परिवेष र जैविक स्वभावका बाध्यताबाट स्वतन्त्र भई भाषा निर्णय र उत्तरदायित्वमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विसङ्गतिकुण्डमा होमिएर व्यक्तिले आफ्नो 'स्व'–सत्ता वा 'अस्मिता' लाई प्रमाणित गर्ने वेदनादायी प्रयास गर्नै पर्दछ भन्ने उनको राय छ ।

(९) सार्त्रको अस्तित्ववादी व्याख्या गर्ने मूल कृति हो 'शून्यता र भविता' उनका अनुसार पदार्थ जड छ र मनुष्य मात्रै भविता हो अनि ऊ पनि भविताका दुई भेदमध्ये प्रथमतः जड भविता नै रहन्छ अर्थात् 'भविता' (अस्तित्वशाली हुन सक्ने सामर्थ्य अन्तर्निहित भएको) जड नै हुन्छ तर जब म जीवन–जगत्को विसङ्गति (शून्यता) को बोध गर्दछ अनि मात्र भविताको दोस्रो वर्ग चिद्–भविता हुन थाल्छ र अस्तित्ववान् बन्दछ । जबसम्म परंपरा परिवेष र जैविक स्वभाव अन्तर्गत जीवन–जगत् सङ्गत नै छ भनी मनुष्य ठान्दै राख्छ तबसम्म जडधर्मी भविता र जब ऊ शून्यता (विसङ्गति) को बोध गरी स्वतन्त्र निर्णय र उत्तरदायित्व ग्रहण गर्दछ अनि मात्र चिद् (चैतन्य धर्मी) भविता हुन्छ भन्ने सार्त्रको दृष्टिकोण हो । सार्त्रले शून्यता (विसङ्गति) लाई जड भविता र चिद् भविताको अन्तरालमा अन्तर्निहित रहने भविता–धर्म नै ठानेका छन् ।

(१०) सार्त्रका समकालीन अलबर्ट कामु अर्का विख्यात अस्तित्ववादी स्रष्टा–चिन्तक हुन् । विसङ्गति र विद्रोहलाई उनी अस्तित्वका प्राथमिक र अन्तिम चरण स्वीकार्छन् । निरीश्वर विश्वमा मानवीय मूल्य-सृजनाको प्रयत्न हो कामुको 'विद्रोह' । तर उनी मानवीय र वैयक्तिक मूल्यकै दमन गर्ने तत्त्वका रूपमा 'विद्रोह' परिणत हुनु हुँदैन भन्नेतर्फ पनि सचेत छन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद १

साहित्यप्रचलित विविध वाद

(ड) प्रयोगवाद

एक प्रकारले हेर्दा प्रयोगवाद कुनै खास वाद होइन भनी भन्नुपर्छ । कुनै पाश्चात्य देश, भाषा, साहित्य वा समयको कुनै खास अभियानका तात्पर्यमा प्रयोगवादको चर्चा गर्नु सम्भव तथा उपयुक्त पनि छैन । तर पाश्चात्य देशका भाषा–साहित्यको वर्तमान युगमा अनेकानेक नौला-नौला प्रयोगहरू भइरहेका छन्, तिनीहरूकै सामूहिक र विस्तृत संज्ञाका रूपमा भने प्रयोगवादको चर्चा गर्न सकिन्छ । यसै प्रभावको फलस्वरूप भारत र नेपालमा पनि विगत दुई तीन दशकमा नयाँ–नयाँ साहित्यिक प्रयोगको रहर पर्याप्त देखापरेको छ । साहित्य र यसका विभिन्न विधामा कथ्य (विषय वस्तु) स्वर, शिल्प र भाषा–शैलीसम्बन्धी नवीनभन्दा अति नवीन प्रयोगहरूका सन्दर्भमा नै प्रयोगवादको रेखाङ्कन सम्भव देखिन्छ ।

प्राकृतिक–विज्ञान, समाज–विज्ञान र मनोविज्ञानका नव–नव स्थापनाको उत्तरोत्तर गतिशीलताले मान्छे, जीवन र समाजका सम्बन्धमा पूरै नयाँ दृष्टिहरूको विकास हुँदै आएपछि मानवीय, जीवनमय र सामाजिक अभिव्यक्ति स्वरूप साहित्य– कलाले पनि नवीनता प्राप्त गर्न थालेको हो । कला–साहित्यमा पनि परम्परागत स्वीकृति, मूल्य र उपलब्धिदेखिको बढ्दो असन्तोष झन् बढ्न थाल्यो र नयाँ प्रयोग गर्ने उत्कण्ठा अझ बढ्दै आए । यसैको साहित्यिक पृष्ठभूमि खोतल्दा नव–क्लासिकल मान्यता तोड्दै आउने रोमाण्टिक युग पनि प्रयोगको प्रारम्भ होभने प्रकृतवाद–यथार्थवाद पनि त्यही प्रयोगशीलताको गम्भीर रूप हो अनि प्रतीकवाद र अतियथार्थवाद

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसैका उत्तरवर्ती विशेष टड्कारा चिह्नहरू हुन् । भनूँ, १९ सौं शताब्दीको पूर्वार्ध र उत्तरार्ध रोमाण्टिक-प्रकृतवादी प्रयोग-वेला भए २० सौं शताब्दी लाग्दा-नलाग्दै प्रतीकवादको प्रयोग हुन्छ । प्रथम महायुद्धका सन्दर्भमा अतियथार्थवाद मौलाउँछभने द्वितीय महायुद्धका प्रकरणमा अस्तित्ववाद उदाउँछ । आफ्ना समयमा यी विभिन्न साहित्यिक वाद वा अभियानहरूको प्रयोग भए पनि पश्चिमा साहित्यमा आज यिनीहरू लगभग निकटतम परम्परा बनिसकेका छन् । अनि ईशाको २० सौं शताब्दीको सातौं दशकसम्ममा यूरोप-अमेरिकाका विभिन्न भेगमा अझ नयाँ-नयाँ प्रयोग भइरहेका छन् । साथै भारत-नेपालका सन्दर्भमा रोमाण्टिक-प्रगतिवादी र प्रकृतवादी-यथार्थवादी साहित्य नै आधुनिक ठोस परम्परा र उपलब्धि भएकाले प्रतीकवाद, अतियथार्थवाद, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववाद पनि प्रयोगात्मक रहेभने अझ नवीन, पश्चिमा साहित्यिक गतिविधिको प्रभाव पनि हामी कहाँ परिरहेको छ । वास्तवमा अस्तित्ववादोत्तर पाश्चात्य प्रयोगात्मकताका तथ्याङ्क र विवेचना समग्रतः प्रस्तुत गर्न अझ हामीकहाँ प्रामाणिक सामग्रीहरू राम्ररी प्राप्य छैनन् र एकाध सङ्केत र टिप्पणी मात्रै गर्न सकिन्छ ।

प्रतीकवाददेखि आजसम्मका प्रयोगात्मकतालाई सामान्य रूपमा चिनाउन केही प्रवृत्तिहरू उपस्थित गर्न सकिन्छ । वैयक्तिक अवचेतन मनको उन्मुक्त-विशृङ्खल क्षण-क्षणको विचरण यस सन्दर्भमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । साथै जीवनसम्बन्धी, ईश्वरकेन्द्री र यो वा त्यो सामाजिक दर्शनमा केन्द्रित आस्था र मूल्यको विघटन अनि विद्रोही र निराश तथा अपारम्परिक मूल्यहरूको लगभग असफल स्थापना-चेष्टा र स्थापना-अस्वीकारलाई प्रयोगात्मक प्रसङ्गको अर्को महत्त्वपूर्ण बुंदा भन्न सकिन्छ । इन्द्रिय, मन र बुद्धिका प्रबलता-दुर्बलता साथ लिएको, वहिर्वेष्टित, तैपनि अन्तर्मुखी मान्छेको एकाकी-मानवीय यात्राका क्रिया-प्रतिक्रियाको समष्टिलाई पनि यस प्रयोगवादी प्रसङ्गमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । अथवा विसङ्गति र अस्तित्वका द्वन्द्वशील सूत्रहरूबाटै पनि यस प्रयोगात्मकताको निरूपणको एक सूत्र पाउन सकिन्छ । भनूँ, परम्परागत, आधुनिक र शाश्वतका चापमा परेको मान्छेका ऐन्द्रियिक, मानसिक र बौद्धिक विभिन्न स्तर र पक्षका अनेकानेक सङ्कल्प, बाधा, प्रस्खलन र सापेक्ष प्राप्तिको समष्टि हो यो प्रयोगात्मक जीवन-दृष्टि । यस जीवन-दृष्टिको फलस्वरूप आजको प्रयोगशील साहित्यकार कलाका शाखा-प्रशाखाको प्रभावमा चाहा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रिरहेको छ। साहित्य (अझ विशेषतः कविता) चित्रतिर, चित्र पनि सङ्गीततिर र सङ्गीत पनि अमूर्त गणितात्मकता अनि रेखाकोणहरूतिर अभिसार गरिरहेको छ। मान्छे, कला र भाषा (साहित्य–माध्यम) का सम्बन्धमा पुराना सम्बन्ध, निर्धारण र निश्चिततालाई बिदाइ दिँदै नयाँ सङ्केत, सम्बन्ध र अभिव्यक्तिका मुलुकको अन्वेषण अत्यन्त प्रबल देखापर्छ। यसै परिप्रेक्ष्यमा व्याकरण भाँच्चिन्छ, भाँच्चिने मात्र होइन यसको अति-प्रयोगात्मक साहित्यमा दाह–संस्कार पनि हुन खोज्छ। प्रयोगात्मक लेखन भाषाको मृत्युको घोषणा हुन्छ र भाषाको अन्त्येष्टि पछिका नयाँ भाषिक सम्भावनाको खोजी भएको पाइन्छ। भाषा साहित्यमा (विशेषतः कवितामा) चित्रकलात्मक रेखाङ्कन, वर्णवाद-रेखावाद अनि 'शब्दभन्दा पर' तथा 'अर्थहीन ध्वनि–समूहतिर' अभिव्यक्ति लम्किरहेको अनुभव हुन्छ। अंग्रेजी कवि डाइलन टमस र फ्रान्सेली नयाँ कविका कविता र गिन्सवर्गका अमेरिकी प्रयोगवाट वा अ-कवितात्मकताबाट तृप्त नभएर ब्राजिलबाट थालिने मूर्त कविता अक्षर–बन्ध र चित्रकारीको चित्रवत् घर–कोठा सिगार्न सकिने मूर्ततासम्म फैलिएको प्रतीत हुन्छ। चित्रको जस्तै कविताको प्रदर्शनी पनि हुन थाल्छ।

वस्तुतः प्रयोगवादी सृजनामा विधासम्बन्धी पूर्व-मान्यताको विघटन पनि भइरहेको छ; कविता–अकविता बनेको मात्र होइन, नाटक–अनाटक, कथा–अकथा र उपन्यास–अउपन्यास भइरहेको देखिन्छ। विसङ्गतिका रङ्गमञ्चमा अर्थ वा भाव मात्र होइन, शिल्प र भाषा पनि विसङ्गतिकै छायामा पुगेका छन्। वेकेट, अडमोव, इयानेस्को र जेनेट प्रभृति नाटककारहरूबाट यस्तै अनुभव प्राप्त हुन्छ। अझ ब्रेख्त नाटकका मूल मान्यता भाँच्तै महाकाव्य–रङ्गमञ्चको खोजी गर्छन्। अवश्य अर्थ, शिल्प र भाषाका नयाँ-नयाँ उच्छिन्न–विच्छिन्न सम्भावनाको दृष्टिले कविता र त्यसपछि नाटक अगुवा छन्, तैपनि जेम्स ज्वाइस, भर्जिनिया वूल्फ, काफ्का, मोराभिया आदिको प्रयोगशीलतालाई निकै-निकै अगि बढाउने आख्यानकार (कथाकार–उपन्यासकारहरू)को ताँती देखापर्छ, योगदानका दृष्टिले यी नयाँ प्रयोगकर्ताहरू विश्व-प्रसिद्धिमा नआइसके पनि आफ्नो समय र समाजमा केही तहल्का यिनीहरूले मच्याएकै छन्।

प्रतीकवाद र अतियथार्थवाद नै मूलतः स्वचालित लेखन वा अवचेतन लेखनमा विश्वास गर्दै अर्थ शिल्प र भाषाको निश्चितताको हत्यामा उत्सुक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रहेका हुन्भने विसङ्गति र उत्तरवर्ती प्रयोगहरूको धृष्टताले एउटा पराकाष्ठा नै दिएको छ यद्यपि अझ नयाँ प्रयोगको उत्कण्ठाका निम्ति सम्भावना रहेकै छ । लाग्छ, साहित्य यी प्रयोगात्मकताहरूका क्रममा भावको बुद्धिग्राह्यता वा 'अर्थिनु बाट जोगिइसकेको छ । सार्त्र र अल्बर्ट कामुको अस्तित्ववाद शिल्प–शैलिगतभन्दा अर्थगत वा जीवन दृष्टिसम्बन्धी विसङ्गतिमूलक अस्तित्वका खोजीका रूपमा क्रान्तिकारी रहेपनि विसङ्गतिवाद र उत्तर–प्रयोगहरूले शिल्पलाई पनि अमूर्त–अवचेत प्रक्रियामा डुबाउँदै–डुबाउँदै गएका छन् अनि साहित्यको माध्यमस्वरूप भाषा प्रचलित व्याकरणगत सङ्गतिबाट अलगिंदै फेरि साङ्गीतिक ध्वनि विशेषको सामान्यतामा मिसिन खोज्दै छ । मूर्च्छा, नशा र स्वप्नको जस्तै अवस्थाको मनःस्थितिको भाषाविहीन भाषा आजको चरम प्रयोगवादी साहित्य हुँदैछ ।

यस प्रकारको अत्यन्त विविधतामय, अतिवैयक्तिक, अत्यन्त अवचेत–स्वचालित, बुद्धि र सचेत मनको भूमिकाबाट पूर्णतः मुक्त अनि भाषा–व्याकरणको व्यञ्जना–शक्तिबाट पनि उच्छिन्न–विच्छिन्न साहित्यक प्रयोगको वहुलताले गर्दा अत्याधुनिक–समसामयिक पाश्चात्य–साहित्य समृद्ध–विलक्षण भएर पनि त्यही अराजकता र अनिश्चयको विन्दुतिर लम्कँदै छ जहाँबाट शायद केही भेट्तै र रच्तै भाषा–साहित्यको क्लासिकल इतिहास प्रारम्भ भएथ्यो । सम्भवतः यो चरम प्रयोग पनि प्राप्ति हो र नयाँ मूल्य र सृजनाको पुनः स्थापनाको पूर्वभूमिका हो । भाषा र साहित्यको इतिहास नियम र परिष्कार खोज्दै बढ्छ अनि अतिनियमितता र अतिपरिष्कारबाट वाक्किएर मुक्ति (रोमाण्टिक) खोज्दै फेरि प्रारम्भ–विन्दु (प्रयोगात्मक विशृङ्खला) मा पुग्छ । यसरी एक यात्रा पुरा हुन्छ र फेरि अर्को नियमितता–परिष्कारको (क्लासिकल) यात्रा थालिन्छ । कुनै पनि उन्मुक्त स्वच्छन्द हुने रहर जब चरम वा पूर्ण हुनेछ, फेरि रचना–प्रक्रिया वा सृजनाको चक्र मूर्ततातिर मोडिँदै पाश्चात्य भाषा साहित्यको इतिहास फर्कला कि ! एक जना विद्वान् रोमाण्टिक धारालाई असङ्गति र विशृङ्खलाको प्रारम्भ ठान्दै चरम–प्रयोगात्मकतालाई रेखान्त्य (इण्ड अफ् इलाइन) ठान्दछन् । रेखान्त्यपछि नयाँ चक्र फेरि थालिन्छ भनिन्छ ।

तर यस प्रयोगात्मकताको अर्थ सम्पूर्ण पाश्चात्य–साहित्यको परिचय होइन । यत्तिको उन्मुक्त–स्वच्छन्द प्रयोगात्मकता नअँगाल्ने पनि थुप्रै–थुप्रै प्रभावशाली लेखकहरू छन् तैपनि नवीन भन्दा अति नवीन प्रयोगात्मक-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ताको अनुहार भने यस्तै जस्तै छ ।

जहाँसम्म समालोचनाको प्रश्न छ, दोहोरै स्वरहरू सुनिन्छन् । एकातिर यस प्रयोगात्मकताको भर्त्सना पाश्चात्य समालोचनामा पाइन्छभने अर्कोतिर यस प्रयोगात्मक उन्मुक्त अवचेत-विचरणको ग्रन्थि फुकाउने प्रयास पनि त्यहाँका समालोचनामा भेटिन्छ । पाश्चात्य–समालोचनाको भविष्य साहित्यिक प्रयोगात्मकताको गर्भबाट निश्चित ग्राह्य नव-प्रयोगको जन्मसँग पर्याप्त सम्बद्ध छ । अन्यथा पाश्चात्य समालोचनाको बाटोमा साहित्यिक प्रयोगात्मकताको लहर–लहरका पछि दौडनु नै एक मात्र विकल्प हुन आउँछ । समालोचनाका (समालोचक विशिष्ट पाठक हो) ठोस र निर्देशक अवाजले संयमपूर्ण, बुद्धि र सचेत मनद्वारा प्रेरित अनि भाषा–व्याकरणका विशेष सामर्थ्यद्वारा ग्राह्य साहित्यिक चेष्टाको नयाँ प्रयोग र जन्म कालान्तरमा पनि बोलाउन सकेनन्भने पाश्चात्य समालोचना पनि त्यस्तै प्रयोगात्मक–ग्रन्थिको उद्घाटन गर्ने मार्गमा हिँड्दा–हिँड्दै थाकेर निदाउन सक्छ ।

के भन्न सकिन्छ भने प्रत्येक नयाँ स्थापना अतिवादमा पुगेर टुङ्गिन्छ र फेरि नयाँ स्थापनाको थालनी हुन्छ । अभिव्यक्तिको क्लासिकल संयम–अनुशासन नव क्लासिकल युगमा अतिवादमा पुग्योभने रोमाण्टिक विद्रोह र प्रकृतवादी आग्रह त्यसैका प्रतिक्रिया वा प्रतिफल हुन् । तर रोमाण्टिक–प्रकृतवादी सहज अभिव्यक्ति पनि क्रमशः प्रतीकवाद, अतियथार्थवाद, विसङ्गतिवाद र चरम प्रयोग हुँदै अतिवादमा पुग्दैछन् । शायद रोमाण्टिक विद्रोह–रेखाको अन्त्यपछि संयम–अनुशासनको नयाँ यात्रा थालिएला जसलाई क्लासिकल धाराको पुनर्जागरण भन्नुपर्ला । पाश्चात्य साहित्यिक आन्दोलनको वर्तमान द्वन्द्वमय छभने भविष्य चाहिँ अझै पनि अनिर्दिष्ट छ ।

जे होस्, नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा भन्न खोज्दा चाहिँ २००७ साल यता विभिन्न साहित्यिक विधामा जे जस्ता नयाँभन्दा नयाँ लहर आएका छन् तिनका समष्टि संज्ञाका रूपमा 'प्रयोगवाद' शब्द प्रचलित रहेको पाइन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(क) नीतिपरक समालोचना

१. विकासप्रक्रिया: प्लेटोदेखि बीसौं शताब्दीसम्म

पाश्चात्य समालोचना जति पुरानो छ, त्यत्तिकै पुरानो देखापर्छ नीतिपरक वा नैतिवादी समालोचना । प्रथम पाश्चात्य समालोचक प्लेटो मूलतः नैतिक दृष्टिबाट अपेक्षित सामाजिक-आध्यात्मिक नैतिकताको मानदण्डद्वारा कलाको मूल्याङ्कन गर्न चाहन्छन् । यी ग्रीक विद्वान्ले 'आदर्श गणराज्य' बाट कवि-कलाकारलाई दिएको बहिष्कार अनैतिवादी साहित्य-कलाप्रतिको आक्रोश हो । कविता उपयोगी हुनुपर्छ अथवा अपेक्षित नैतिक प्रभाव प्रदान गर्ने हुनुपर्छ भन्ने धारणा राख्ने प्लेटोबाटै नीतिवादी वा नीतिपरक समालोचनाको सूत्रपात हुन्छ । कविताका आनन्दात्मक र शैक्षिक उद्देश्य राख्ने उत्तरवर्ती आचार्यहरू पनि नैतिकताका प्रवक्ता हुन्, यो परम्परा ल्याटिन समालोचक होरेसका युगमा र पुनर्जागरण कालसम्म पनि रहिरहेको छ । स्टिफेन ग्यासोनको पुनर्जागरणकालीन साहित्य आक्रमण पनि नैतिक आक्रमण हो र सर फिलिप सिडनी मानववादी र आदर्शवादीका रूपमा त्यस आक्रमणको उत्तर दिँदै कलाकारलाई नयाँ प्रकृतिको स्रष्टा मान्दै त्यसवेला नीति र कलाका बीचको अन्तर्विरोध सामाहित पार्न चाहन्छन् । कलाकार स्वतः आदर्श र नीतिको संस्थापक बन्दछ अथवा कला सहजरूपमै नैतिक हुन्छ भन्ने धारणा सिडनीले कलाका बचाउ-पक्षमा बोल्दै प्रतिपादन गरेका हुन् । अवश्यै सिडनीमा 'हुन्छ' र 'हुनुपर्छ' को द्वन्द्वको स्पष्ट समाधान पाइन्न ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कवि मानव-जीवनको संस्कारक-परिष्कार अथवा नीति-आदर्शको प्रवक्ता स्वभावतः 'हुन्छ' भने असत्-अनैतिक साहित्य किन अस्तित्वमा छ ? यदि कवि त्यस्तो 'हुनुपर्छ' भन्ने हो भने साहित्यको 'सत्-असत्' अनि नैतिक-अनैतिक वर्गीकरण अपेक्षित हुन्छ र प्राचीन ग्रीसका प्लेटोकै प्रश्न र आक्रमण पुनर्जागरणकालीन इङ्गल्याण्डमा दोहोरिन्छन् । १८ रौं शताब्दीको 'सामान्य विवेक' का प्रवक्ता डा० जोन्सन पनि साहित्यकारलाई नैतिक सन्दर्भमा हेर्छन् । अवश्यै उनको नैतिकता उदार छ अनि रूढ-परम्परागत मात्र छैन, तैपनि नीतिवाद उनका समालोचनामा प्रभावशाली छ । रोमाण्टिक पुस्तामा पनि वर्डस्वर्थ कवि मानवताको गुरु होइनभने केही पनि होइन भन्ने धारणा राख्तै नैतिक दृष्टि अँगाल्छन् । कवि शेली कविताको बचाउ पक्षमा बोल्दै कविलाई विश्वको विधायिका शक्ति ठान्दछन् । भनूँ, उनी भावुक-उदार अनि मानवीय नीतिवादको ध्वनि दिन्छन् । कार्लाइलको नैतिक दृष्टि अविचल र प्रवल रहेको छ । रोमाण्टिक युगका उत्तरवर्ती माथ्यू अर्नोल्ड काव्यलाई दर्शन र धर्मको स्थानापन्न ठान्दै 'उच्च गम्भीरता' दिन्छन् अनि कविलाई 'मानवीय संस्कृति' को नैतिक सूत्रधार मान्दछन् ।

'फाइव एप्रोचेज अफ् लिटरेरी क्रिटिसिज्म' का सम्पादक विल्बर स्कट्को भनाइअनुसार नीतिवादले 'विषयवस्तु र रूप' को विवादमा विषयवस्तुलाई विशेष महत्त्व दिन्छ । नीतिवादीहरू 'भनाइको कुशलता भन्दा भनिने वस्तुको गम्भीरता' मा ज्यादा विश्वास गर्छन् । अथवा रूपवादीहरू साहित्यलाई 'कसरी' भनिएको छ भन्ने आधारमा मूल्याङ्कन गर्न चाहन्छन् भने नीतिवादीहरू 'के' भनिएको छ भन्ने आधारमा साहित्यिक मूल्यको लेखा जोखा गर्न त तम्सन्छन् ।

ईशाको २० सौं शताब्दीको पूवार्धमा नीतिवादी समालोचना मूलतः संयुक्त राज्य अमेरिकामा जागृत र प्रबल हुन्छ । यस सम्प्रदायका समालोचकहरूलाई 'नव-मानववादी' भन्ने संज्ञा प्राप्त छ । पूर्ववर्ती माथ्यू अर्नोल्डको साहित्य 'जीवनको समालोचना' अथवा 'जीवनको नैतिक समीक्षा' हो भन्ने धारणा नव-मानववादीहरूले समातेको अनुभव हुन्छ । विल्बर स्कटका शब्दमा यिनीहरू साहित्यका साधनभन्दा साध्यप्रति अभिरुचि राख्छन् अनि साहित्यलाई मानवीय विचार र अभिवृत्तिको सन्दर्भमा हेर्दै यसले मान्छेमाथि पार्ने र पार्नुपर्ने आचरणगत प्रभावको विवेचना गर्छन् । यी नव-मानववादीहरू पुनर्जागरणकालीन मानववादीहरूबाट प्रभावित हुँदै परम्परा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गत रूपमै मान्छेको अध्ययन गर्न चाहन्छन् । मान्छे र पशुमा के फरक छ ? विवेक-शक्ति र नैतिक तथा आचारात्मक स्तरबाटै मान्छे-मान्छे बन्दछ । मूलतः मान्छे स्वतन्त्र अनि पाशविक आवेगद्वारा पूर्ण भए पनि मानवीय संस्कृति र सभ्यताको इतिहास यस सहज आवेगमाथि विवेक-बुद्धिको नियन्त्रणको इतिहास हो । स्वच्छन्दगामी पाशविक आवेगका साथै नियमित-व्यवस्थित विवेकात्मक आचरण पनि मान्छेको प्रकृति देखिन्छ । स्वतन्त्रता भन्नु वातावरणका प्रभावबाट मुक्ति मात्र होइन, पाशविक सहज प्रवृत्तिबाट मुक्ति पनि हो । मान्छेभित्रै आन्तरिक नियम क्रियाशील हुन्छ, यो आन्तरिक नियम सहज-प्रवृत्तिबाट परिष्कार तथा संयमतिर गतिशील छ । नव-मानववादीहरू यही आन्तरिक नियमलाई नीतिवाद ठान्दछन् । उनीहरूको नारा हो— 'व्यवस्था, संयम र अनुशासन'। २० सौं शताब्दीको नीतिवादी समालोचना यसै दार्शनिक दृष्टिमा आधारित छ ।

सन् १९०४ मा पाल इल्भ मोर नीतिवादी दृष्टि लिएर लेखिरहेका थिए र १९०८ मा बबिट देखापर्छन् । यो समय अतीतप्रति आक्रमण र भर्त्सनाको उग्र-बेला थियो र नीतिवादले त्यति खास सहानुभूति र समर्थन प्राप्त गर्न सकेन । कला र साहित्यमा अनि जीवन-प्रणालीमा पनि परम्परागत मूल्यप्रति आशङ्का र अविश्वास अनि नयाँ आत्माभिव्यक्तिको वातावरण व्यापक भएकाले नीतिवाद त्यति प्रभावशाली हुनु कठिन देखापऱ्यो । नयाँ-नयाँ प्रयोग र उन्मुक्त प्रवृत्तिको बोलबालामा मोर र बबिट हराए जस्तै भए पनि ईशाको बीसौं शताब्दीको दोस्रो दशकतिर अमेरिकी वातावरण बदलिन थाल्यो । नर्मन फोइर्ष्टर, एच्. एच्. क्लार्क, जी. आर. इलियट, रोबर्ट सेफर, एफ. जे. म्याथेर, गर्हम मुन्सेन प्रभृति समालोचकहरू नीतिवादी अखाडामा सम्मिलित भएपछि एक मण्डली तयार भयो र 'नव-मानववादी' सम्प्रदायका रूपमा मोर र बबिटको यो मण्डली प्रतिष्ठित भयो ।

नव-मानववादीहरू 'कलावाद' सँग जुधे, यिनीहरू कलाको मानवीय परिष्कारसम्बन्धी भूमिकाप्रति विश्वस्त थिए । व्यावहारिक रूपमा साहित्यका प्रकृतवादी-यथार्थवादी अनि रोमाण्टिक-प्रतीकवादी धारणासँग पनि नव मानववाद भिडियो । प्रकृतवाद-यथार्थवादले 'मान्छेको महिमामय स्थानको सट्टा पतित-ह्रासोन्मुखी स्थिति' देखाउनुका साथै मान्छेलाई सङ्कल्प र उत्तरदायित्व नदिएकोमा नव-मानववादीहरू असन्तुष्ट बनेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हुन् । मान्छेका सहज-प्रवृत्तिको र यथास्थितिको अङ्कन गर्ने प्रकृतवाद-यथार्थवाद यिनीहरूका निम्ति स्वीकार्य भएन । साथै रोमाण्टिकहरूलाई पनि 'अहम्'को अतिरञ्जित आराधना र अनियन्त्रित आवेगका अभिव्यञ्जनाप्रति सहानुभूति राख्ने ठान्दै नव-मानववादीहरूले विरोध गरे । प्रतीकवाद पनि रोमाण्टिक नव-संस्करण ठानियो । वास्तवमा यी विरोधहरू लगभग सम्पूर्ण समसामयिक साहित्यकै अस्वीकारका रूपमा परिणत हुन्छन् । फलस्वरूप नव-मानववादका विरोधीहरूले यस वादलाई प्रतिक्रियावादी, रूढ र अति-नैतिकतावादी धारणा ठानेको पाइन्छ । तर समीक्षक विल्बर स्कटका शब्दमा नव-मानववाद मानवीय प्रकृतिलाई विचारपूर्ण र महिमापूर्ण आधारमा स्वीकार्दै सौन्दर्य-चेतनालाई नैतिक तत्परताका साथ समन्वित गर्ने प्रयत्न हो ।

१९३३ र १९३७ मा क्रमशः बबिट र मोरको मृत्यु हुनाले एकातिर नव-मानववादका मूल स्तम्भहरू उखेलिए भने अर्कोतिर रूपात्मकतावादी र समाजशास्त्रीय सम्प्रदायका प्रभावको वृद्धि र आक्रमणसँगै नव-मानववादका तरुना समालोचकहरू क्षत-विक्षत हुन थाले । तर विल्बर स्कट 'धार्मिक मानववाद' का रूपमा नव-मानववादले रूपान्तरित भएर पुनर्जन्म लिएको कुरा औंल्याउँछन् । जे होस्, बबिट र मोरको पर्याप्त क्लासिकल र नीतिवादी मानववाद ईशवीय बीसौं शताब्दीको तेस्रो दशक टुङ्गिँदा-नटुङ्गिँदै टुङ्गिन्छ ।

वास्तवमा टी. ई. ह्युमलाई पनि यसै नीतिवादी सम्प्रदाय अन्तर्गत राख्न सकिन्छ । उनी पनि रोमाण्टिक स्वच्छन्दता र शिथिलताका विरुद्ध छन् । तर नयाँ (बीसौं) शताब्दीको प्रारम्भकालतिरै ह्युम नव-मानववाद-सँग आफ्नो भिन्नता अनुभव गर्छन् । भिन्नताको मूल बुँदा हो— नैतिकता-लाई धार्मिक आधार दिने कि नदिने ? नव-मानववादीहरू यस विषयमा एकमत छैनन् । मोर धार्मिक संस्थासँग सापेक्ष नैतिकता अँगाल्छन् र जी. आर. इलियट धर्म र नैतिकताका बीचमा सन्धि वा समन्वय चाहन्छन् भने बबिटको 'धर्मनिरपेक्ष नैतिकता' नै धेरैजसो नव-मानववादीहरूले मानेका छन् र नव-मानववादको मूल-केन्द्रीय स्वर बबिट बन्छन् । टी. एस. इलियट 'धार्मिक निरपेक्षता वा असंलग्नतामा आधारित नैतिकता विवेक-ग्राह्य छैन भन्दै बबिटमाथि आक्रमण गर्छन् । फलस्वरूप 'क्रिश्चियन मानव-वादी' समालोचकका रूपमा यस दुर्बलता र असंलग्नताको परिहार गर्दै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इडमण्ड फुलर र ह्याटनर वागोनर देखापर्छन् । रूपात्मकतावादी वा 'काव्यको आफ्नै जीवन' ठान्ने र काव्यकै रूपमा हेर्न चाहने टी. एस. इलियट उत्तरकालमा आफ्ना विभिन्न निबन्धहरूद्वारा 'क्रिश्चियन मानववाद' सँग सहमत देखापर्छन् । उनी पनि धर्म-संबद्ध नैतिकताको आधारमा साहित्यिक मूल्याङ्कनमा विश्वास गर्न थाल्छन् ।

२० सौं शताब्दीका बेलाइती समालोचकहरूमा एफ. आर. लिविस नैतिक दृष्टिकोणको पर्याप्त उपयोग गर्छन् । 'नव-समालोचना', रूपात्मकतावादी सम्प्रदाय वा नव-अरिष्टोटलवादमा पनि नीतिवाद सम्पूर्णतः विच्छिन्न छैन । टी. एस. इलियट भन्छन्— 'साहित्य हो वा होइन भन्ने कुरा साहित्यिक मानदण्डद्वारा नै निर्धारित गर्न सकिए पनि साहित्यको महत्ता केवल साहित्यिक सिद्धान्तद्वारा निर्धारित हुन सक्तैन ।' महत्ताको पहिचानका निम्ति नीतिवाद अपेक्षित हुन्छ । यवोर विण्टर्स अत्यन्त सशक्त रूपमा नीतिवादको पक्ष लिन्छन् । जोन क्रो रान्सोम र एलेन टेट जस्ता रूपात्मकतावादीहरू पनि नीतिवादको महत्त्व अङ्गीकार गर्छन् । नव-अरिष्टोटलवादीहरू विधागत मूल्याङ्कनमा विश्वास गर्दागर्दै पनि नैतिकतावादी व्याख्याको अतिरिक्त मूल्य भने मान्छन् ।

जे होस्; रूढ धार्मिकता वा उदार धार्मिकता वा धार्मिक असंलग्नतात्मक नैतिकता वा धर्मातिरिक्त राजनैतिक आग्रहद्वारा पोषित सामाजिक नैतिकताका रूपमा भए पनि नीतिवाद साहित्यको मौलिक प्रश्न र उत्तरका रूपमा अपरिहार्य छ । मार्क्सवादी समालोचना पनि नयाँ प्रकारको नीतिवादमा हस्ताक्षर हो, सामाजिक समालोचना पनि एक प्रकारको नीतिवादी स्वीकृति हो । आई. ए. रिचर्ड्सको व्यवहारवादी मनोविज्ञानमा आधारित समालोचना-प्रणालीले पनि (अप्रत्यक्षतः) गतिशील र मनोवैज्ञानिक नैतिकता अँगाल्छ । आदर्शवाद पनि एक किसिमको नीतिवाद नै हो । सत् साहित्य वा उपयोगी साहित्य वा मान्छेको परिष्कारक साहित्यको धारणा पनि प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षमा नीतिवादको स्वीकार हो ।

२. खास तात्पर्य र महत्त्व

साहित्यिक समालोचनाकै स्थानापन्न सिद्धान्त हुन नसके पनि साहित्यिक समालोचनाको पूरक-सहायक एक अङ्गका रूपमा चाहिँ नीतिवादी दृष्टिकोण पर्याप्त महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । वास्तवमा नीतिवाद प्लेटोको समयदेखि नै साहित्यको केन्द्रीय, सहकारी, गौण वा अतिरिक्त तत्त्वका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपमा पाश्चात्य समालोचनाका यात्रामा चल्दै आएको छ र युगका आदर्श वा 'सत्' सम्बन्धी धारणाअनुसार काँचुली फेरे तापनि यो नीतिपरक चेतना जिउँदै रहेको छ । अवश्यै 'कलावाद'को उग्रताले नीतिवादलाई देखीसहन्न तर नीतिवादले विभिन्न समयमा विभिन्न काँचुली फेरेर देखाएको उग्रता पनि कम छैन । जे होस्, कुनै आदर्श, कुनै सन्देश, कुनै दर्शन वा कुनै विचारलाई अथवा मान्छेको आन्तरिक र बाह्य संस्कारको परिष्कारको भूमिकालाई साहित्यले आफ्ना सशक्त काँधमा वहन गर्ने धारणा नै मूलतः नीतिवाद होभने साहित्य-समालोचनामा यो नीतिवाद प्रायशः अविच्छिन्न रहेको अनुभव हुन्छ । जहाँसम्म यसको मात्राको प्रश्न छ त्यहाँ अवश्य विवाद छ । रूढ सैद्धान्तिक वा व्यावहारिक अथवा सार्वभौम जीवन-सत्यको खोजीका आधारमा तथा केन्द्रीय, सरकारी, गौण वा अतिरिक्त साहित्यिक तत्त्वका स्तरमा नै नीतिवादप्रति युग-युगका समालोचनाको विविधतामय दृष्टि निर्धारित भएको पाइन्छ ।

३. उपसंहार: मूलभूत बुँदा

उपर्युक्त विकास-यात्रा र खास तात्पर्य तथा महत्त्वसम्बन्धी छलफलका उपसंहारमा निम्नलिखित बुँदामा नीतिपरक समालोचनालाई टिप्न सकिने देखिन्छ:-

(१) नीतिपरक समालोचना प्रणाली पश्चिमको सबभन्दा जेठो समालोचना-प्रणाली हो; प्लेटोले प्रथमतः 'अनुकरणको पनि अनुकरण' हुनाले, विवेकमा सट्टा आवेगको भरण-पोषण गर्ने हुनाले, अर्धचेत वा दिव्य उन्मादका असचेत क्षणमा रचिने हुनाले साहित्यकारलाई आफ्ना 'आदर्श गणराज्य'बाट निष्कासन गर्ने प्रस्ताव गरे पनि पछिचाहिँ 'सत् साहित्य'लाई सर्शत स्वीकारेबाट प्राचीन ग्रीसमै नीतिपरक समालोचनाको उठान भएको हो । सामाजिक-आध्यात्मिक नैतिकताकै कोणबाट उनी पहिले साहित्यलाई इन्काछन् र पछि तिनै कोणबाट 'सत् साहित्य' लाई सशर्त स्वीकारी साहित्यिक नियन्त्रण (सेन्सर) को विचारको मूत्रपात गर्दछन्; यसै परिप्रेक्ष्यमा नीतिपरक समालोचना जन्मन्छ ।

(२) नीतिपरक समालोचनाको विकास-यात्रा प्राचीन ग्रीसका प्लेटोदेखि प्राचीन रोमका होरेस हुँदै संयुक्त राज्य अमेरिकामा बीसौं शताब्दीमा देखा पर्ने नव मानववादसम्म अविच्छिन्न रूपमा प्रवाहित देखिन्छ; प्रकारान्तरले चाहिँ समाजपरक समालोचनामा पनि नीति-चेतनाको सहकारी भूमि-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

का छ । वस्तुतः नीतिपरक र समाजपरक समालोचना–प्रणालीमा पर्याप्त पारस्परिक सापेक्षता रहेको छ ।

(३) साहित्यको के उपयोगिता छ ? अथवा साहित्यको प्रयोजन के हो ? यो उपयोगिता वा प्रयोजनको प्रश्न वास्तवमा साहित्यले के काम दिन्छ या यसको के महत्त्व छ भन्ने प्रश्न हो । साहित्यबाट प्राप्त हुने फायदा, साहित्यको महत्त्व, साहित्यको कार्य वा साहित्यको प्रयोजन या उपयोगिताबारे मूलतः तीन प्रकारका धारणा देखा पर्दछन्:–

(क) साहित्यको कुनै उपयोगिता छैन भन्नेहरू पनि छन् । यही कुरा घुमिफिरी पादरी स्टेफेन ग्यासनले, सर टमस पिककले र बीसौं शताब्दीका कतिपय विद्वान्हरूले उठाएका हुन् ।

(ख) साहित्यको खास उपयोगिता मनोवैज्ञानिक नै हो; मनलाई आनन्द दिनु, विरेचित गर्नु वा मनका एषणाको सन्तुष्टि नै साहित्यको खास प्रयोजन हो: यो धारणा धेरैंजसो साहित्यिकहरूले अँगालेका छन् ।

(ग) विभिन्न समयका प्रशस्त विद्वान्हरूले मान्छेका वैयक्तिक र / वा सामाजिक जीवनलाई मार्ग–प्रदर्शन गर्ने शिक्षा प्रदान गर्ने र गुरुले झैं उपदेश दिने गौरवमय भूमिका साहित्यले पूर्ण गर्दछ भन्ने दृष्टिकोण पनि देखाएका छन् । यस क्रममा आचार–शास्त्रका सन्दर्भमा मनुष्यका आचरण-लाई उन्नत तुल्याई परिमार्जित बनाउने दायित्व तर्फ नीतिपरक समालोच-नाको जोड रहेको छ भने सामाजिक जीवनलाई नै समाजपरक समालोच-नाले लक्ष्य गरेको छ । वस्तुतः नीतिपरक समालोचना आदर्शवादद्वारा अनुप्राणित छ । कुनै नैतिक आदर्शद्वारा वैयक्तिक–सामाजिक जीवनलाई मार्ग–प्रदर्शन गर्नु नै नीतिपरक समालोचनाका मुटुमा रहेको आदर्शवाद हो ।

(घ) साहित्यको मानसिक उपयोगितासँगै नैतिक उपयोगितालाई पनि स्वीकार्ने परंपरा प्राचीन रोमका होरेसले थालेका हुन् भने यो प्रक्रिया पछिसम्म पनि चल्दै आएको पाइन्छ ।

(४) (क) नीतिपरक समालोचनाले पुगनपुग अढाइ सहस्राब्दीका यात्रामा विभिन्न काँचुली फेरेको छ जसमध्ये १८ रौं शताब्दीका इङ्गल्याण्डका डा० जोन्सनको उदार मानवीय नैतिकताको दृष्टिकोणका साथै उन्नाईसौं शताब्दीका उत्तरार्धका नीतिवादका चार रूप पनि उल्लेख्य छन्:–

१) उदात्त (भावुक) नीतिवाद: शेली, कार्लाईल

२) मानवीय नीतिवाद (मानव संस्कृति): म्याथ्यू अर्नोल्ड

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

३) धार्मिक नीतिवाद (आर्ष मानवतावाद): टाल्स्टाय (रूसी)

४) उग्र नीतिवाद: रस्किन

(ख) यसै सन्दर्भमा बीसौं शताब्दीमा नवमानववाद अन्तर्गत धर्मका सापेक्षतामा पनि नीतिवाद विभाजित देखा पर्छ:-

१) धर्मसापेक्ष (रूढ) नैतिकता

२) " (उदार) "

३) धार्मिक रूपमा असंलग्न "

४) धर्मातिरिक्त राजनैतिक-आर्थिक "

(ग) नीतिपरकता वा नीतिवादलाई 'नवमानववाद' ले सर्वाधिक वैज्ञानिक व्याख्या दिने चेष्टा पनि देखाएको छ—- मान्छेका सहज-पाशविक आवेगमाथि नियन्त्रण चाहने, मानवीय ऊर्ध्वगामी र उदात्त चेतनाले अँगाल्ने विवेकबाट प्रसूत संयम र अनुशासनको प्रकाश नै नीति- चेतना हो ।

(५) नीतिपरक समालोचनाको केन्द्रीय धर्म-सङ्कटको प्रश्न हो: साहित्य स्वत: नीतिपूर्ण वा आदर्श हुन्छ कि साहित्य सत् र असत् दुवै हुन्छ ? यस सन्दर्भमा नीतिपरकताकै आधारमा 'असत् साहित्य' लाई लक्ष्य बनाई ग्यासोन र पिककका प्रसिद्ध आक्रमण देखा पर्छन् भने सिडनी वा शेलीका प्रतिवादले चाहिँ 'सत् साहित्य' लाई जोगाए पनि 'साहित्य असत्' पनि हुन्छ भन्ने अँध्यारा पाटाको चाहिँ उत्तर खोज्न नसकेको पाइन्छ ।

(६) वस्तुत: नीतिवादमाथि उन्नाईसौं शताब्दीको अन्तिम चरण-देखि अरु कठोर आक्रमण देखापर्छ, 'कला कलाको लागि' भन्ने कलावाद त्यही थालनी हो । बीसौं शताब्दीमा नीतिनिरपेक्ष साहित्य-दृष्टिकोण झन् उग्र देखा पर्छ ।

(७) तर अप्रत्यक्ष रूपमा चाहिँ नीतिवादले बीसौं शताब्दीमै पनि समाजरपरक र मनोविज्ञानपरक समालोचनाका मर्ममा रही भूमिका खेलि-रहेकै पाइन्छ । आदर्शवादी वा मार्क्सवादी समाजपरक समालोचनाका मुटुमा 'नीतिवाद'को अरूढ र स्वच्छ सामाजिक रूप केही मात्रामा अवश्यै फेला पर्छ । बीसौं शताब्दीका महान् मनोवैज्ञानिक समालोचक रिचर्ड्सका 'मूल्यसिद्धान्त'का मुटुमा 'नीतिवाद'को मनोवैज्ञानिक प्रकाश देखा पर्छ ।

(८) नीतिवादले पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासमा विविध स्तर-मा भूमिका खेलेको पाइन्छ । नीतिपरक समालोचनामा त नीति-चेतनामा केन्द्रीय, मूल वा भाले तत्त्व नै हुने भयो भने समाजपरक समालोचनामा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहिँ यो सहकारी रूपमा मात्र प्रकट हुन्छ । होरेसदेखि नै मनोविज्ञान-परक दृष्टिकोण सँगै नीतिपरक दृष्टिकोण देखा परेको हो भने रिचर्डस्का मनोवैज्ञानिक 'मूल्य सिद्धान्त'मा पनि यसको गौण भूमिका छ र मार्क्संवदी समालोचना' का मुटुमा पनि यो गौण रूपमा अवस्थित छ । बीसौं शताब्दीका 'नव समालोचना' र 'नव अरिस्टोटलवाद' ले चाहिँ नीतिवादलाई साहित्यको मूल तत्त्व नठान्दै अतिरिक्त तत्त्व मात्र ठानेको देखिन्छ । जे होस्, अढाई सहस्राब्दीका यात्राक्रममा नीतिपरक समालोचना कहिले मूल, कहिले सहकारी, कहिले अङ्ग (गौण) र कहिले अतिरिक्त ठानिँदै र काँचुली फेर्दै फेर्दै भए पनि अविच्छिन्न जस्तै रहेको छ । साहित्यले वैयक्तिक / सामाजिक जीवनको उन्नयन र मार्ग प्रदर्शनको सूक्ष्म दायित्वलाई पनि बिलकुलै नफालुन्जेल यो नीतिवाद कुनै न कुनै रूपमा जीवितै रहने बुझिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(ख) समाजपरक समालोचना

१. साहित्यसंबन्धी समाजपरक दृष्टिकोण

साहित्यिक समालोचनाका इतिहासमा समाजशास्त्रीय सम्प्रदाय वा सामाजिक दृष्टिकोण वर्तमान शताब्दीमा अत्यन्त प्रबल रहेको छ । प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा साहित्यको सामाजिक मूल्याङ्कनको प्रवृत्ति प्रायशः निकै-निकै समालोचकहरूमा पाइन्छ । अवश्यै मनोविश्लेषणवादीहरूका साथै कलावादी-हरू र रूपात्मकतावादीहरू छन्, तैपनि सामाजिक दृष्टि भएका समालोचकहरू पनि पर्याप्त छन् । साहित्य समाजसँग जोडिएको छ र साहित्यका यी सामाजिक सम्बन्धहरूको विश्लेषणले साहित्यिक अध्ययन र प्रभावको व्याख्या गर्नमा विशेष सहयोग गर्न सक्छ भन्ने कुरा स्पष्ट छ । कला शून्यमा सृजित हुँदैन, साथै कला–साहित्य केवल व्यक्ति–कलाकारकै आत्मगत निजी अभिव्यक्ति मात्र होइन । प्रत्येक मान्छे र प्रत्येक व्यक्तिमा सामाजिक पर्यावरणको प्रभाव प्रशस्त रहन्छ । प्रत्येक साहित्यकार कुनै न कुनै देश र कालमा हुन्छ र समाज भनेको यही वातावरण हो । अझ साहित्यकार त्यस समाजको एक प्रखर अङ्ग हो र उसको आन्तरिक व्यक्तित्व सामाजिक सन्दर्भ र चापबाटै निर्मित हुन्छ । समालोचनाको समाजशास्त्रीय सम्प्रदाय यही सामाजिक सन्दर्भमा कलाकृतिको अध्ययन गर्न चाहन्छ अनि कलाकृतिबाट सामाजिक सन्दर्भको अध्ययन गर्न खोज्छ र सामाजिक समुन्नतिमा कलाका प्रभावको विवेचना गर्ने ध्येय यसले राखेको हुन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२. समाजपरक समालोचनाको थालनी

१८ रौं शताब्दीमा विकी (भिसो) ले होमरका कृतिको अध्ययनद्वारा ग्रीक समाजको विवेचना गरेदेखि नै समालोचनामा सामाजिक दृष्टिकोण थालिएको कुरा इडमन्ड विल्सनले वताएका छन् । त्यसपछि हेर्डरले १९ सौं शताब्दीमा ग्रीक नाटककार र शेक्सपियरका सामाजिक र जातीय पर्यावरणमा रहेको भिन्नतावाट उब्जेको नाटच–भिन्नता औंल्याउँदै साहित्यकार आफ्नो जाति र युगको चैतन्यवाट प्रभावित आत्म–चैतन्यको अभिव्यञ्जक हो भन्ने धारणा प्रतिपादित गरेका हुन् । यसबाट समाजपरक समालोचनाको सूत्रपात भने भएको हो । तैपनि समालोचनाको सामाजिक दृष्टिकोणको व्यापक सैद्धान्तिक प्रस्फुटन भने टेनवाटै हुन्छ । उनी 'क्षण, युग र जाति' का सूत्रद्वारा समाजपरक सिद्धान्त प्रस्तुत गर्छन् र सामाजिक समालोचनाका प्रथम उल्लेख्य सैद्धान्तिक प्रवक्ता हुन् । सेण्टव्यूभ पनि जीवनीपरक समालोचनाका क्रममा व्यक्ति साहित्यकार सामाजिक सन्दर्भ खोतल्दै सामाजिकतासम्म पुग्छन्, तर सामाजिक दृष्टिकोणको आंशिक–अप्रधान प्रयोग मात्र उनी गर्दछन् । जे होस्; इडमण्ड विल्सनका साथै हेर्डरको प्रयोगात्मक कार्य र टेन तथा सेन्ट व्युभका सिद्धान्त समेतबाट समाजपरक समालोचनाको पूर्वारंभ भयो भन्न सकिन्छ ।

३. समाजपरक समालोचना: मार्क्सवादी धारा

मार्क्सको आर्थिक–राजनैतिक दृष्टिकोण, अझ दर्शन, समाजपरक समालोचनाका विकासमा अत्यन्त प्रभावशाली रहेको छ । मार्क्सले साहित्य सम्बन्धी कुनै खास विचार प्रस्तुत नगर्नुका साथै उनको साहित्यिक अभिरुचि क्लासिकल नै रहे पनि मानव–समाजको नयाँ नियतिको वैचारिक सूत्रपात गर्ने मार्क्सले जीवन–दर्शन र सामाजिक जीवन–रचनाको रूपरेखा बदल्ने आफ्नो दर्शनद्वारा कला–साहित्यसम्बन्धी समाजपरक धारणालाई पनि प्रभावित पारेका हुन् । मार्क्सका मित्र र सहकारी एन्जेल्सले विशेषत: आफ्ना पत्रहरूमा मार्क्सवादी साहित्यिक दृष्टिकोणको व्याख्याको थालनी गरेका हुन् । विशेषत: बाल्जाकका रचनाका सन्दर्भमा एन्जेलसले सामाजिक यथार्थलाई त्यस समाजको आर्थिक, राजनैतिक र सांस्कृतिक वर्गद्वन्द्वको रूपमा प्रस्तुतग र्ने प्रयास गर्दै समाजपरकतातर्फ मार्क्सवादको प्रारम्भिक साहित्यिक अभिरुचि देखाएका छन् । मार्क्सका पनि पूर्ववर्ती रूसी समालोचक बेलिन्स्की र चेर्निस्कीले कलामा सामाजिक अङ्कन र समाजलाई प्रभाव पार्ने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शक्ति रहेको कुरा स्थापित गरेका हुन् । मार्क्स–एन्जेल्सकै कालकै हर्जनले वर्ग–द्वन्द्वको आधारमा साहित्य–मूल्यको निरूपणको प्रारम्भ गरेका हुन् भने चर्नीशेव्स्कीले पनि मनोरञ्जनभन्दा यथार्थको पुनरङ्कनलाई मार्क्सवादी सन्दर्भमा साहित्य मानेका हुन् । अरु मार्क्सवादी दर्शनबाट प्रभावित हुँदै द्रोबोल्युबोव जन–साहित्यका पक्षमा देखापर्छन् भने र विशेषतः प्लेखानोवले कलालाई वर्ग–दृष्टिको अभिव्यक्ति ठान्दै समालोचनालाई सामाजिक–वर्गीय विश्लेषण मानेको पाइन्छ र यतैबाट मार्क्सवादी समालोचनाको जग बस्छ । मार्क्सवादी दर्शनलाई विश्वको एक भागमा साकारता दिने लेनिनबाट मार्क्सवादी समालोचनाको आधारशिला अरु दरिन्छ । प्रथमतः कला–साहित्यका सम्बन्धमा लेनिन प्लेखानोवकै दृष्टिकोणको अनुसरण गर्छन् । उनले टल्सट्वायलाई रूसी सामाजिक मनःस्थितिका प्रवक्ता मानेका हुन्, सामन्त समाजवादी पनि । विस्तारै लेनिन क्रान्तिकारी रोमाण्टिकका रूपमा पनि देखापर्छन् तर यथार्थप्रेरित स्वप्न नै कलाकारले देख्नुपर्छ भन्ने उनको धारणा छ । अन्त्यतः १९०५ मा 'दलको सङ्गठन र साहित्य' द्वारा लेनिनले साहित्यकार र साहित्यलाई सर्वहारा–सङ्घर्षको एक अस्त्र स्वीकार गर्दै स्वतन्त्र वैयक्तिक समाज–चित्रणसित असन्तोष प्रकट गर्नुका साथै असाम्यवादी साहित्यको भर्त्सना र साम्यवादी साहित्यको आह्वान गरेको पाइन्छ । मार्क्सवादी समालोचनाले यसरी आफ्नो सामाजिक मूल प्रवृत्ति प्राप्त गर्दछ । समालोचनाको सामाजिक दृष्टिकोणको एक प्रणाली यही हो । २० सौं शताब्दीको तेस्रो दशकमा यो समालोचना–प्रणाली यूरोपभरि प्रभावशाली रह्यो र प्रगतिशील समालोचनाका रूपमा देखापऱ्यो । भारत र नेपालको साहित्यिक समालोचनामा पनि प्रगतिवादी धारा समय विशेषमा (२००८–१७) निकै प्रभावकारी देखिएका हुन् । प्रगतिशील वा प्रगतिवादी समालोचनाका चाहिं रूढ र उदार दुई पक्ष छन् । (१) मार्क्सवादी लेनिनवादी दर्शनकै पूर्ण प्रतिपालन गर्ने दृष्टिकोण (२) लोक–कल्याण वा सामाजिक न्याय र सांस्कृतिक विकासको उदार दृष्टिकोण ।

४. समाजपरक समालोचनाः गैह्र मार्क्सवादी धारा

१९ सौं शताब्दीको अन्त्यमा जर्मनीमा र मूलतः फ्रान्समा अनि अमेरिकामा प्रकृतवादी–यथार्थवादी कलाको विकास हुन्छ र यसले २० सौं शताब्दीमा विश्वव्यापी प्रभाव पारेको पाइन्छ । यसबाट साहित्यिक सृजनाका साथै साहित्यको समालोचना पनि प्रभावित हुन्छ । यस यथार्थवादी सृजनाले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामाजिक यथार्थको बहुमुखी चित्राङ्कन गर्न चाहन्छ भने यस यथार्थवादी समालोचनाले पनि त्यसैको मूल्याङ्कन गर्न खोज्दछ। यसरी प्रकृतवादसँग गाँसिएको वा नगाँसिई स्वतन्त्र रूपमा उभिएको अनि इडमण्ड वा विल्सन, हेर्डर, डेन र सेन्ट व्युभद्वारा दिग्दर्शित यथार्थवादी समालोचना अन्तर्गत सामाजिक जीवनका ह्रास, विकृति र नग्नताको चित्रण पनि देखा पर्दछ र सामान्य जनता वा निम्न वर्गको आर्थिक दुर्दशाको चित्रण पनि भइरहन्छ। यस परिप्रेक्ष्यमा साहित्य समाजको दर्पण बन्दछ र साहित्यकारको मूल्याङ्कन सामाजिक यथार्थको निष्ठापूर्ण र प्रामाणिक अभिव्यक्तिका सफलता–विफलताका आधारमा गर्ने प्रयत्न हुन्छ। यस यथार्थपरक सामाजिक समालोचनाका पनि विभिन्न रूप देखापर्छन्। 'जस्तो छ त्यस्तै' रूपमा समाजका यथार्थ चित्रण मात्र गर्ने वा 'यस्तो छ' लाई 'यस्तो हुनुपर्छ' को आदर्श स्वर पनि दिने ? कुनै खास आग्रह लिएर वा नलिएर सामाजिक यथार्थको प्रतिपादन गर्ने ? यस सन्दर्भमा यथार्थवादी समालोचनाका क्षेत्रभित्र शुद्ध रूपमा समाज यस्तो छ भनेर देखाउने यथार्थपरक सामाजिक दृष्टि पनि पर्दछ; समाज 'यस्तो हुनुपर्छ' भन्ने राजनैतिक-सामाजिक आदर्शलाई लिएर आदर्शवादी ढङ्गले सामाजिक चेतनाको परिष्कारप्रति साहित्यकारलाई उत्तरदायी ठान्ने दृष्टिकोण भएको समालोचना–प्रणाली पनि हुर्किएको छ। त्यसैले सामाजिक यथार्थवाद र सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादका रूपमा समाजपरक समालोचना प्रणालीले दुई प्रकारको सामाजिक दृष्टिकोण वहन गर्दै आएको पाइन्छ।

वास्तवमा समाजपरक समालोचनापद्धति अत्यन्त बहुमुखी र उपलब्धिमय रहेको छ। साहित्यिक कृतिका माध्यमबाट समाजको अतीत–वर्तमानको अध्ययन गर्नु अथवा साहित्यकारको सामाजिक सन्दर्भका आधारमा कृतित्वको विश्लेषण गर्नु पनि समाजपरक समालोचनाकै अङ्ग हुन्। समाजले साहित्यकारलाई के कति प्रभाव पाऱ्यो, साहित्यकारले समाजलाई के कति व्यक्त्याउन सक्यो अनि साहित्यकारले समाजलाई के कति प्रभावित पार्न सक्यो भन्ने विभिन्न कोणबाट गरिने साहित्यिक अध्ययन पनि समाजपरक समालोचनाकै अङ्ग हुन्। सामाजिक चित्रण वा अङ्कनका शक्तिका आधारमा साहित्यको मूल्याङ्कनदेखि लिएर साहित्यद्वारा समाज र समाजद्वारा साहित्यको शुद्ध विश्लेषण पनि यसै अन्तर्गत गरिएका छन्।

आज समाज–शास्त्र अत्यन्त विकसित भइरहेको छ। समाजशास्त्रका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नयाँ नयाँ ज्ञान र खोजका साथै सैद्धान्तिक ढाँचाका सन्दर्भमा समाजपरक समालोचनाका नयाँ–नयाँ सम्भावना देखापर्दैछन् र ती प्रयुक्त पनि हुँदैछन् । निश्चय नै कलाको रूपपक्षको उपेक्षा पनि समाजपरक समालोचना–प्रणालीबाट बारंबार हुने गर्दछ र कृतिको साहित्यिक मूल्यको निर्धारण ठीक–ठीक पनि समाजपरक समालोचनाले नगर्न सक्ला । अझ नीतिवाद र राजनैतिक धार्मिक आग्रहको रूप लिएर सामाजिक समालोचना सीमित तथा रूढ पनि हुन सक्दछ । त्यसैले कलावादी र रूपात्मकतावादी समालोचकहरूका समाजपरक समालोचनाउपरको आक्रोश र अस्वीकारमा पनि आंशिक सत्य छ । तर साहित्यको समाजशास्त्रीय विश्लेषणले रूप र मूल्यको अन्तिम निर्णय गर्न नसके पनि साहित्यिक समालोचनालाई कृतिमा अन्तर्निहित सामाजिकताका विश्लेषणबाट सघाउ पुऱ्याउन सक्छ र संबन्धित कृतिका सामाजिक सामग्री, प्रभाव र उपयोगिताको व्याख्या पनि गर्न सक्छ । त्यसैले समाजशास्त्रीय सिद्धान्तमा आधारित समाजपरक समालोचना मूल्यात्मकभन्दा व्याख्यात्मक र विश्लेषणात्मक रूपमै महत्त्वपूर्ण देखापर्छ । अर्थात् समाजपरक समालोचना स्वयम् समालोचनाकै स्थानापन्न वा विकल्प हुन नसके पनि यसको एक पूरक-सहायक अंशका रूपमा मधैं प्रभावशाली रहेको छ र रहने पनि छ । सामाजिक दृष्टिकोणबाट साहित्यका अध्ययनप्रति आजका समालोचकहरूमा पर्याप्त अभिरुचि देखा पर्दछ ।

कला र साहित्यलाई सामाजिक उपयोगिता वा निश्चित नैतिक निर्देशन वहन गर्ने साधनको रूपमा हेर्ने प्रवृत्ति प्राचीन ग्रीक आचार्य प्लेटोमै देखापर्छ । निर्धारित सामाजिक आदर्श र नीतिको अभिव्यञ्जक माध्यमका रूपमा कलालाई हेर्ने धारणा प्लेटोदेखि पुनर्जागरण युगसम्मै आएको छ, मनोरञ्जनका सहवर्ती तत्त्वका रूपमा वा एक्लै पनि सामाजिक नैतिकताले साहित्यको उपयोगिता प्रष्टयाएको देखिन्छ । सिडनीदेखि शेली र कार्लाइलसम्म पनि साहित्यकार सामाजिक आदर्श र संस्कारका साथै जीवन-सत्यको प्रवक्ता रहेको हो । संकुचित वा उदार अनि विश्वजनीन वा रूढ सामाजिक आदर्शका प्रतिपादकका रूपमा प्रत्येक युगमा साहित्यकार देखापरेको हो र रमणीयताका साथसाथै सामाजिक आदर्शलाई पनि लक्ष्य गर्ने साहित्यको आवाहन गर्दै सामाजिक नीतिवाद चलिरहेकै पाइन्छ ।

परन्तु ईशाका उन्नाईसौं शताब्दीका उत्तरार्धमा प्रकृतवादको प्रारम्भ भएपछि भने साहित्यले अर्कै गम्भीर सामाजिक भूमिका ग्रहण गर्न थालेको हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकृतवादी यथार्थवादकाप्रवर्तक फ्रान्सेली प्रतिभा जोलाका दृष्टिमा उपन्यासकार सामाजिक संरचनाको प्रयोगशील वैज्ञानिक हो । सामाजिक सत्य प्रस्तुत गर्दै जोलाको उपन्यासकार समाज सुधारकको आसन पनि ग्रहण गर्न चाहन्छ । प्रकृतवादी यथार्थवाद अन्तर्गत साहित्य निम्नवर्ग वा सामान्य मान्छेका दैनिक-जीवनका यथार्थ चित्रका रूपमा प्राकृतिक र सामाजिक वातावरणद्वारा नियमित मान्छेको अध्ययन बन्न जान्छ । रूसमा-चाहिं विशुद्ध यथार्थवाद-भन्दा सामाजिक आदर्शतर्फ उन्मुख यथार्थवादका द्रष्टा बेलिन्स्की र उनका अनुयायीहरू (चेरिन्स्की आदि) साहित्यमा सामाजिक सन्दर्भ र यथार्थ स्तरको अपेक्षा राख्तै साहित्यद्वारा समाज-सुधारको लक्ष्य राख्छन् र साहित्य सामाजिक क्रान्तिमा सहायक हुने सम्भावना देख्छन् । इतिहास-विकसित राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय (सामाजिक तथा राजनैतिक) चेतना कलाकारले अँगाल्नुपर्छ भन्ने राय यिनीहरू पेश गर्छन् ।

टल्सट्वाय चाहिं भावनाकै सङ्क्रमण सिद्धान्त 'कलाकार के हो ?' भन्ने आफ्नो कृतिद्वारा पेश गर्दछन् अनि सामाजिक चेतनाको समुन्नयन र सामाजिक अन्तरात्माको परिष्कारमा कलाले भूमिका खेल्नुपर्छ भन्ने उनको विचार सामाजिक यथार्थभन्दा सामाजिक आदर्शतर्फ बढी उन्मुख छ । धर्म र अध्यात्मको मानवतावादी व्याख्या स्वीकार्दै उनी सामाजिक व्यक्तिहरूमा उन्नत-उदात्त भावनाको सङ्क्रमण प्रदान गर्नु नै कलाकृतिको लक्ष्य हो भन्ने पनि ठान्दछन् । यस प्रकारको नवीन नैतिक-अध्यात्मिक मूल्य अँगाल्ने टल्सट्वाय महान् कलाकार शेक्सपियरका महत्तालाई स्वीकार्न सक्तैनन् । सरल सामाजिक भाषाद्वारा समाजको भौतिक-आत्मिक जीवनको यथार्थ चित्र पेश गर्दै पवित्र-उदात्त मानवतावादी मूल्यको सङ्क्रमण गर्ने सामाजिक आदर्शवादका कसीमा उनी कलालाई हेर्न चाहन्छन् । उनकै शब्दमा भन्दा टल्सट्वाय वर्तमान युगको कलाले यस युगका प्रगतिशील धार्मिक आवेगहरू वा विश्वजनीन मानवीय भ्रातृत्वका आवेगहरू मात्र (पाठकमा) संक्रमित गर्नुपर्दछ भन्दछन् । यसरी उनी साहित्यका प्राचीन र नवीन कैयौं महत्त्व-पूर्ण उपलब्धिलाई कला नठान्न पुग्छन् । उनका सिद्धान्तका अनुकूल आवेगको सङ्क्रमण भएका एकाध कृतिलाई छाडेर शेष साहित्यिक उत्कृष्ट कृति पनि उपेक्षित हुन जान्छन् । वस्तुत: टल्सट्वायका उपर्युक्त मान्यतामा सामाजिक आदर्शको उदात्तीकरण पाइन्छ । एक वा अर्को रूपले प्लेटोकै सामाजिक नैतिक आदर्शवादको साहित्य-धारणा १९ सौं र २० सौं शताब्दीसम्म पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

टल्सट्वाय वा अन्य प्रवक्ताका माध्यमबाट प्रकारान्तरले गुञ्जिरहेको अनुभव हुन्छ । प्लेटोको 'असत् होइन सत् साहित्य' भन्ने दृष्टिकोण सामाजिक धारणाविशेषका वाहकका रूपमा साहित्य–क्षेत्रमा रहिरहे झैं प्रतीत हुन्छ । यसरी हेर्दा समाजपरक स्वर यथार्थवादी वा आदर्शवादी वा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी रहे पनि प्लेटोको सामाजिक–नैतिक दृष्टिले ग्राह्य सत् साहित्यको आग्रह युग–युग जीवित रहेको जस्तो लाग्छ ।

५.१ मार्क्सवादी समालोचना : थप विवरण र छलफल

मार्क्सवादी समालोचना मूलत: लेनिनदेखि थालिन्छ भन्ने कुरा देखाइसकिएको छ । कतिपय विद्वान्हरू मार्क्स र एन्जेल्स साहित्यप्रति उदार दृष्टिकोण राख्तथे भन्ने कुरा औंल्याउन चाहन्छन् । आफ्नो 'ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' का स्थापनासँग निरपेक्ष रहेर मार्क्स एस्किलस र शेक्सपियरका साहित्यलाई प्रिय ठान्दछन् भन्ने राय पनि पाइन्छ । मार्क्सवादी समालोचनाका विरोधीहरू मार्क्सकै कथनको उद्धरण गर्दै मार्क्सको साहित्यिक उदारता देखाउन पनि तम्सिएका छन् । यस सन्दर्भमा प्राय: उद्धृत गरिने मार्क्सको एक कथन हो– 'कलाका उच्चतम विकासका कतिपय युगहरू समाजको सामान्य विकास र यसका सङ्गठनात्मक मोटामोटी रूपरेखा तथा भौतिक आधारसँग सीधासंबन्ध राख्तैनन् । आधुनिक राज्यहरूसँग ग्रीसको तुलना वा शेक्सपियरको उदाहरण नै यसको साक्षी छ ।' यस उद्धरणका आधारमा भनिन्छ– मार्क्स स्वयम्ले आफ्नो 'ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' को प्रयोग साहित्यमा गरेका छैनन् । संभवत: मार्क्सका विचारमा उत्पादनसंबन्ध र समाजगठनको अप्रत्यक्ष (सायद युगीन सामान्य साँस्कृतिक पर्यावरण) कै प्रभाव साहित्यमा पर्दछ र त्यो प्रभाव पनि जति अन्तर्निहित रहन्छ त्यति मात्रामा कृति हुन जान्छ । यसका पुष्टिमा उनैको अर्को एक भनाइको पनि उद्धरण गर्न सकिन्छ– 'लेखकका दृष्टिकोण जति अन्तर्निहित (अप्रत्यक्ष) रहन्छन्, त्यति कलाकृति उत्तम हुन्छ ।' एन्जेल्स पनि भन्छन्– 'हामी गेटेलाई नैतिक वा राजनैतिक दृष्टिले हेर्दैनौं, तर सौन्दर्यात्मक र ऐतिहासिक दृष्टिकोणले ।' घोषित वामपन्थी लेखक जोलामा भन्दा स्वघोषित राजतन्त्रवादी बाल्जाकका कृतिमा वर्ग-द्वन्द्वको सशक्त अभिव्यक्ति भएको उल्लेख गर्दै एन्जेल्स सामाजिक चेतनाको सशक्तता लेखकको वैचारिक पूर्व–प्रतिवद्धताभन्दा कृतिमा अन्तर्निहित प्राप्ति हुनुपर्छ भन्दछन् । मार्क्स एन्जेल्सका साहित्यिक धारणालाई हृदयङ्गम गर्न एन्जेल्सका पत्रहरू पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निर्के सहायक ठानिन्छन् । जे होस्, मार्क्सवादी साहित्य-चिन्तनको खास सूत्रपात गर्ने एन्जेल्स नै हुन् र उनका विचारमा साहित्यमा सामाजिक यथार्थ हुन्छ र सो यथार्थ राजनैतिक, आर्थिक र सांस्कृति वर्ग–द्वन्द्व हो; यो वर्गद्वन्द्व कृतिमा जति अन्तर्निहित रहन्छ त्यत्ति उच्च हुन्छ । तर लेनिनोत्तर मार्क्सवादी समालोचना प्रायशः समाजका चित्राङ्कन मात्रबाट असन्तुष्ट हुँदै सामन्त–पूँजीपति वर्गका विरुद्ध र सर्वहाराका समर्थनमा नउभिने कलाकारको निन्दा गर्दछ र उसलाई उत्कृष्ट कलाकार ठान्दैन । वास्तविकता के होभने मार्क्सवादी दर्शन आज जीवनका सम्पूर्ण क्षेत्रतर्फ विस्तृत हुँदै कला–साहित्यलाई पनि तदनुकूल देख्न चाहन्छ वा एकदमै मार्क्सवादी दृष्टिले हेर्न इच्छुक रहेको छ ।

मार्क्स–एन्जेल्स हेगेलको 'विचार' सत्तालाई स्वीकार्दैनन् । पदार्थवाद वा भौतिकवाद अँगाल्दै मार्क्सवाद 'चेतना' वा 'विचार' लाई भौतिक जगत्को हेतु नठानी पदार्थलाई चेतनाको हेतु मान्दछ । आदर्शवादी हेगेलका निम्ति भौतिक संसार विचारकै बाह्य प्रक्रिया होभने मार्क्सवादका दृष्टिमा चाहिँ आदर्श वा विचार मानव मनमा प्रतिबिम्बित (र विचारका रूपमा अनूदित) भौतिक जगत् नै हो, अतिरिक्त स्वतन्त्र सत्ता होइन । पदार्थ जगत् क्रिया, प्रतिक्रिया र संश्लेषणका प्रक्रियामा विकासशील भएझैं मानव समाज पनि विकसित हुन्छ भनी मार्क्सवाद ठान्दछ । यस वाद अन्तर्गत समाज र मानवीय व्यवहार मूलतः आर्थिक शक्ति वा उत्पादनका प्रकारद्वारा निर्धारित हुन्छन् । सामाजिक विकासको ऐतिहासिक सिंहावलोकन गर्दै मार्क्सवाद आदिम साम्यवादपछि दास युग, सामन्तयुग र पूँजीवादी युग आएको ठान्दछ । मार्क्सवादका अनुसार अर्थतन्त्र वा उत्पादन प्रकारको विकाससँगै सामाजिक उत्पादनमा विभिन्न सम्बन्धहरू विकसित हुन्छन् र पूँजीवादी युगमा यो सम्बन्ध पूँजीपति र सर्वहाराका रूपमा देखापरेको छ जस अन्तर्गत सामाजिक उत्पादनको अतिरिक्त मूल्य लिंदै पूँजीपति वर्ग शोषण गर्छ र श्रमिक सर्वहारा शोषित रहन्छन् । दास–युगदेखि नै थालिएको यस वर्ग–संघर्षमा द्वन्द्वात्मक नियमअनुसार सर्वहारावर्गको विजय अवश्यम्भावी छ भन्ने विश्वास मार्क्सवाद गर्दछ । अतिसंक्षेपमाभन्दा मार्क्सवादको आधारभूत दृष्टिकोण यही हो । मार्क्सका मित्र–शिष्य एन्जेल्सले सामाजिक चेतना र व्यवहारका निर्धारणमा आर्थिक उत्पादन र सम्बन्धहरूलाई मूलभूत महत्त्वका माने पनि सामाजिक अन्य पक्षहरू र आर्थिक पक्षका बीच प्रभाव–प्रतिप्रभाव

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि स्वीकारेका छन् ।

उपर्युक्त मार्क्सवादी दृष्टिकोणका सन्दर्भमा मार्क्सवादी समाजपरक समालोचना मार्क्स र एञ्जेलसकै समकालमा विकसित हुन लाग्यो; हर्जेन त्यसै समयका साहित्य–चिन्तक हुन् । आदर्शवादी हेगेलका साथै द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी मार्क्सलाई स्वीकार गर्दै हर्जेन वर्ग-द्वन्द्वमा आधारित साहित्यको निरूपण गर्न थाल्दछन् । उनी रोमान्टिक (स्वच्छन्दतावादी) हरूको भर्त्सना गर्दै रूढि र प्रगतिका बीचको ऐतिहासिक शक्ति सङ्घर्षको दृष्टिकोणको प्रतिपादन गर्दछन् । यस्तै एक अर्का समवर्ती साहित्य–विवेचक हुन् चर्नि-सेव्स्की । कला मनोरञ्जन नभई सामाजिक यथार्थको पुनरङ्कन हो अनि कल्पनामा भन्दा यथार्थमा सौन्दर्य छ र यथार्थ भनेको वर्ग–सङ्घर्ष हो भन्ने दृष्टिकोण उनी प्रस्तुत गर्दछन् । साहित्यमा स्वतः वर्ग–सङ्घर्ष अभिव्यक्त हुन्छ तापनि अब त्यसलाई सचेत तवरले चित्रित गरिनुपर्दछ भन्ने उनको राय छ । यसै सन्दर्भमा दोब्रो ल्युबोवको देन पनि उल्लेख्य छ । उनले श्रमजीवी सौन्दर्यको धारणा पेश गरेका छन् । अब्राहम लिङ्कनले राजनीति-का भनेजस्तै उनी साहित्यिक प्रसङ्गमा भन्दछन्– साहित्यको विषय जनता हो: साहित्यको उद्देश्य जनता हो : साहित्यको कसी जनता हो । यसलाई साहित्यिक जनवादको संज्ञा दिन सकिन्छ ।

मार्क्सवादी समालोचनाको खास जग बसाउने श्रेय चाहिं प्लेखानोवलाई छ । महान् लेनिनका पूर्ववर्ती यी साहित्य–चिन्तक कलालाई कला वर्ग (शोषक र शोषित)– दृष्टिको अभिव्यक्ति मान्दछन् । उनका विचारमा समालोचना भनेको यसै वर्ग–दृष्टिको विश्लेषण वा वर्ग–विश्लेषण हो । प्रथमतः लेनिन पनि क्रान्तिकारी रोमान्टिक रहेका हुन् र उनको साहित्य–चिन्तन प्लेखानोववादी रहेको हो ।

वर्ग–संघर्षकै सन्दर्भमा जब रूसमा क्रान्तिकारी आन्दोलन प्रारम्भ भयो, कलाकार–साहित्यकारलाई सर्वहारा वर्गको स्वर स्वीकार्न रूसी जन–क्रान्तिका सन्दर्भमा लेनिनले आह्वान गरेपछि सन् १९०५ तिर मार्क्सवादी समालोचनाको आधार बस्यो । मार्क्सवादी दर्शनअनुसार कला साहित्यलाई पनि आर्थिक उत्पादन र सम्बन्धहरूकै सन्दर्भमा हेर्ने प्रणाली उपर्युक्त साम्य-वादी आन्दोलन अन्तर्गत देखापर्‍यो ।

कतिपय विद्वान्हरूले मार्क्सकै 'सामाजिक–आर्थिक सन्दर्भबाट मुक्त रूपमा सौन्दर्यकै आफ्ना अपेक्षा र नियमअनुसार उच्चकला सिर्जिन्छ र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कलाका कतिपय महत्त्वपूर्ण युगहरू प्रत्यक्ष सामाजिक आर्थिक सम्बन्धबाट प्रभावित छैनन्' भन्ने अभिप्राय उद्धृत गर्दै मार्क्सवादी समालोचना मार्क्सले नै साहित्य–कलालाई दिएको स्वतन्त्रता दिन इन्कार गर्छ भन्ने आरोप पनि लगाएका छन् । तर मार्क्सवादी–लेनिनवादी समालोचनाका सन्दर्भमा भने यो आक्षेप हराउँछ । लेनिन सन् १९०५ मा 'दलको सङ्गठन र साहित्य' द्वारा स्पष्ट भन्छन्— 'साहित्य दलीय साहित्य हुनुपर्छ ।' 'जनता (सर्वहारा) का भावना, विचार र संकल्पलाई एकीकृत र उन्नत पार्नु' लेनिनका दृष्टिमा साहित्यको कार्य हो । उनका दृष्टिमा साहित्य सर्वहारावर्गको हतियार हो ।

समकालीन महान् रूसी प्रतिभा म्याक्सिम गोर्कीका सृजनाहरूले मार्क्सवादी समाज–दर्शनलाई आफ्ना सृजनाशीलताका मुटुमा ग्रहण गरेझैं अनुभव हुन्छ । शक्तिशाली प्रतिभा पनि भएका गोर्कीका कृतिले यस नयाँ साहित्य–पथलाई ओज र आलोक प्रदान गरेको पाइन्छ । मार्क्सवादी–लेनिनवादी पथमा हिड्दै गोर्कीले व्यक्त गरेको साहित्य–चिन्तनमा पनि साहित्य–दृष्टिका नयाँ उन्मेष झुल्कन्छन् । प्रकृतवादी फ्रान्सेली यथार्थवादका विरोधी गोर्की समाजको यथार्थ–दर्शनबाट मात्र असन्तुष्ट हुँदै समाजप्रति व्यक्ति–कलाकारको उत्तरदायित्व र त्यसलाई पूर्ण गर्ने प्रबल इच्छाशक्तिको प्रेरणामा जनताको नयाँ विश्वासपूर्ण यात्राका प्रवक्ता सफल साहित्यकार बन्न पुग्छन् । जे होस्, गोर्कीका सशक्त सृजनाले मार्क्सवादी दर्शन र लेनिनवादी कार्यक्रमप्रति निष्ठापूर्ण साहित्य–मार्गमा सशक्त उदाहरणको भूमिका खेलेको अनुभव हुन्छ ।

मार्क्सवादी साहित्य–मान्यताले २० सौं शताब्दीको तेस्रो–चौथो दशकमा विश्वका विभिन्न भागमा व्यापक प्रभाव पार्न लागेको पाइन्छ । वस्तुतः सृजना र अरू समालोचनाका क्षेत्रमा मार्क्सवादी मान्यताका अनुयायी युवा आवाजहरूको वृद्धि नै यो व्यापक प्रभाव हो । सन् १९३५ मा पेरिसमा अन्तर्राष्ट्रिय प्रगतिशील लेखक संघको स्थापनापछि यो अभियान अरू व्यापक बन्न प्रारम्भ गर्छ । मार्क्सवादी दर्शन, राज्यक्रान्ति र समाज–निर्माणको प्रभाव बढ्दै गएपछि (विश्वव्यापी आर्थिक विषमता र साम्राज्य-वादी–पूँजीवादी शोषण अनि सामन्ती दबदबाका पीडाका सन्दर्भमा) विश्वका कुना कुनामा बढ्दा बामपन्थी गतिविधिसँगै प्रथम विश्वयुद्धपछि यो समालोचना प्रणाली प्रभावशाली हुन जान्छ । गैर साम्यवादी पाश्चात्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मुलुकमा पनि द्वितीय विश्वयुद्धपूर्व कालमा यो प्रणाली पर्याप्त प्रयुक्त रहेको पाइन्छ। तर पाश्चात्य-समालोचनामा द्वितीय महायुद्धोत्तरकालमा मार्क्सवादी समालोचनाको प्रभाव कम हुँदै गएको बरु तेस्रो विश्व (एशिया, अफ्रिका र ल्याटिन अमेरिका) मा प्रभावशाली हुन लागेको अनुभव गरिन्छ।

मार्क्सवादी समालोचनाका क्षेत्रमा देखापरेका कैयौं प्रवक्ताहरू दार्शनिक सीमाभित्रै साहित्य-व्याख्या गर्दछन् तापनि कतिपय प्रखर समालोचकहरू पनि देखापरेका छन्। प्रखरताको आधार हो साहित्य-तत्त्वका सम्बन्धमा पनि मौलिक र गम्भीर नयाँ स्थापना। यस दृष्टिले लुना चार्स्की, क्रिष्टोफर कड्वेल, जार्ज लुकाच र राल्फ फक्सको योगदान विशिष्ट छभने जार्ज थमसन, अर्नोल्ड क्याटिल, ग्रैरो, एरिक हर्टले, भी. एफ. कलभर्टन, मेर्नोन पारिङ्गटन, माइकेल्ड गोल्ड, ग्रानभिल हिक्स प्रभृत्तिको भूमिकाले पनि मार्क्सवादी साहित्य-चिन्तनमा गतिशीलता थपेको छ।

लुना चार्स्की क्रान्ति-उत्तर रूसमा स्वयम् लेनिनका विश्वास-पात्र थिए। वास्तवमा लुना चार्स्की पुरानो रूसी साहित्यको अन्त्य र नयाँ सोभियत साहित्यको जन्मको महान् संक्रमण-क्षणका प्रवक्ता थिए। त्यसैले पुरानो र नयाँ साहित्यका बीचका सम्बन्ध-सूत्रहरूका विश्लेषणमा र मार्क्सवादी भावी सौन्दर्य-शास्त्रका रेखाङ्कनमा पनि चार्स्कीको भूमिका विशेष महत्त्वपूर्ण रहेको छ। लेनिनले भनेझैं चार्स्की वस्तुतः 'असामान्य प्रतिभावान्' थिए। आफ्ना पूर्ववर्ती प्लेखानोबका मान्यताहरूको सम्वर्धन र अझ मौलिक परिष्कार गर्दै चार्स्कीले मार्क्सवादी साहित्य-दृष्टिलाई साहित्यका मौलिक प्रश्नहरूतिर डोऱ्याएका छन् र समालोचनालाई मार्क्सवादका विशिष्ट प्रकाशद्वारा शक्ति प्रदान गरेका छन्। उनलाई मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रका संस्थापक ठानिन्छ। समाजशास्त्रीय दृष्टि मार्क्सवादीका रूपमा उनलाई स्वतः प्राप्त थियोभने प्रतिभाका नाताले साहित्य-मर्मसँग समेत उनको गहिरो परिचय थियो। त्यसैले रूप र विषयको सम्बन्ध, देश र कालको वर्ग-मनोविज्ञान तथा सत् र आदर्शको मार्क्सवादी व्याख्याद्वारा साहित्य-मूल्यको निर्धारण, प्रचार-रचनाबाट वास्तविक साहित्य-कृतिको पृथक्करण, सामाजिक अनुभूति र साहित्य, समालोचक र साहित्यकारको सम्बन्ध, पाठक र समालोचकको नाता आदि अनेकानेक महत्त्वपूर्ण साहित्यिक प्रश्नहरूका वारेमा मार्क्सवादको मूलवृत्तभित्र रहेर चार्स्कीले आफ्नो सम्प्रदायको उन्मेषमय दृष्टि प्रकट गरेको भेटिन्छ। विशेषतः

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वर्गमनोविज्ञान, समालोचकको संवेदनशीलता, साहित्यिक रूपतत्त्व र मार्क्सवादी नीति शास्त्रका क्षेत्रको योगदान उल्लेख्य देखिन्छ ।

क्रिष्टोफर कड्वेल पनि इङ्गल्याण्डका प्रतिभाशाली लेखक वा मार्क्सवादी बुद्धिजीवी हुन् । ३० वर्षको आयुमै शहीद बनेका कड्वेलको 'भ्रान्ति र वास्तविकता' नामक पुस्तक विशेष प्रसिद्ध रहेको छ । यो प्रसिद्धि मार्क्सवादी साहित्य–दृष्टिका प्रखरतामा प्रथमतः आधारित भएर पनि मूलतः मार्क्सवादी समाज–दर्शनको वृत्तभित्रै साहित्य–सत्यको अभिनव खोजहरूमै आधारित अनुभव हुन्छ र यिनै दुई सन्दर्भमा कड्वेलको महत्ता आधारित छ । कड्वेलले मार्क्सवादी समाज–शास्त्रका साथै पश्चिमा मानवशास्त्र (एन्थ्रोपोलजी) समेतका आलोकमा साहित्य–विकासको ऐतिहासिक व्याख्याको प्रयत्न गरेको पाइन्छ । यसका साथै कड्वेल साहित्यको रूपतत्त्वका पारखमा पनि प्रवीण देखापर्छन् । मानवीय आदिमतादेखि नियाल्दै भाषालाई, कवितालाई र सम्पूर्ण साहित्यलाई प्रकृति, सामाजिक आर्थिक सम्बन्ध र मानव–चेतनाका सन्दर्भमा कडवेलले हेरेका छन् । उनका दृष्टिमा आदिम भाषा वा कविता सामूहिक ज्ञानको सामान्य माध्यम थियोभने सभ्यताका विकासक्रममा यतैबाट साहित्यिक विधा विकसित भएका हुन् । उनको प्रतिपादन अनुसार कला सामाजिक सातत्य वा निरन्तरताको अभिव्यक्ति हो र कलामा सामाजिक आर्थिक सम्बन्धको प्रतिफलन हुँदै आएको छ । वर्ग–विभेदका स्थितिमा आइपुगेको मानव–वर्तमानमा कड्वेल साहित्य सर्वहारा–पक्षीय हुनु आवश्यक देख्छन् । संक्षेपमा मार्क्सवादी समाज–दर्शनका साथै समाज–शास्त्र, मानव–शास्त्र, मनोविज्ञान र सौन्दर्य–शास्त्रका खोजका माझमा बसेर कड्वेल साहित्यको रूप, व्यक्ति-कलाकारको कल्पना र क्षामाजिक आर्थिक परिवेषको परिप्रेक्ष्यमा साहित्य–तत्त्वका प्रखर-ओजस्वी नयाँ व्याखयाता बन्न पुगेको अनुभव हुन्छ ।

हङ्गेरीका आत्मसङ्घर्षशील विद्वान् जार्ज लुकाच सन् १९२३ मा प्रकाशित 'इतिहास र वर्ग चेतना' नामक पुस्तकदेखि नै विख्यात बन्न थालेका हुन् । बुडापेष्ट विश्वविद्यालयका सौन्दर्यशास्त्र विभागका अध्यक्षका रूपमा पनि सक्रिय लुकाच बौद्धिक निष्ठाका दृष्टिले साहसी देखापर्छन् र आज उनी मार्क्सवादी कला–समालोचकका रूपमा विश्वमै विशिष्ट स्थान राख्न पुगेका छन् । पूर्वी र पश्चिमी यूरोपका दर्शन-शृङ्खला, साहित्य-भण्डार र समसामयिक घटना-प्रवाहसँग सुपरिचित तथा प्रज्ञापूर्ण दृष्टि प्राप्त गरेका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लुकाक मानवीय चिन्तक र साहित्य-द्रष्टाका रूपमा पनि विख्यात देखापर्छन् । उनी सर्वहारा मानववादका चिन्तक हुन् र पूर्ण समाजका पूर्ण मानवका रूपमा मान्छेलाई हेर्दछन् । वर्ग-समाजद्वारा प्रदत्त विखण्डनबाट मुक्त गर्दै समग्र मानव-व्यक्तित्वको पुनर्निर्माण नै यस सर्वहारा मानववादको लक्ष्य होभने यसैको प्रतिच्छाया क्लासिक्सदेखि आधुनिक कालसम्मको साहित्य-निरूपणमा परेको छ र उनी सम्पूर्ण महत्तम कलाकारलाई मानव-समग्रताका प्राप्ति-युद्धका एक योद्धाका रूपमा हेर्दछन् । वस्तुपरकता र व्यक्तिपरकताका अतिवादका माझबाट तेस्रो मार्ग देखाउँदै उनी बहिरीक्षण र अन्तरीक्षणको एकाङ्गीपनसँग असन्तोष व्यक्त गर्दछन् र मनुष्य तथा समाजलाई पूर्ण एकाइका रूपमा हेर्न चाहन्छन् । उनका दृष्टिमा कला शुद्ध रूप-सौन्दर्यद्वारा मात्र महत्तम बन्न सक्तैन र महत्तम स्थितिको आधार-भूमि मानवीयता हो र यस मानवीयताको नैतिक र सामाजिक संसिक्तता हो । साथै जैविक रूपमा मान्छेका वासना, पीडा वा आह्लादको शुद्ध मनोभूमि मात्र नभई मानवीय सामाजिक, ऐतिहासिक र नैतिक प्रश्न-भूमिसँग पनि महत्तम कला जोडिएको हुन्छ । त्यसैले मानवीय समग्रताप्रति उनी अनुवद्ध छन् । भनूँ, लुकाचको यो यथार्थवाद मार्क्सवादको मूलवृत्तभित्र गम्भीर र सूक्ष्म रूपमा समाज र साहित्यको अन्तर्मर्मको अवलोकन बन्न पुगेको छ ।

बेलायतका राल्फ फक्स मार्क्सवादी कार्यकर्ता, लेखक र विचारक हुन् । ३७ वर्षकै उमेरमा शहीद भएका राल्फ फक्स मार्क्सवादी समाज-दर्शनका साथै साहित्य-तत्त्वसँग पनि सुपरिचित समालोचक देखापर्छन् । विशेषतः उपन्यास र जन-जीवनका सम्बन्धमा उनको दृष्टि तीक्ष्ण रहेको अनुभव हुन्छ ।

सोभियत रूसमा मार्क्सवादी साहित्य-दृष्टिको उत्तरोत्तर मन्थन भइ-रहेको भेटिन्छ । क्रान्ति-कालमा लेनिनले आव्हान गरेझैं साहित्य एक हतियार थियोभने विस्तारै सोभियत कालमा सामाजिक नव-निर्वाण र नव-संस्कारको सशक्त औजारका रूपमा मूलतः साहित्यलाई लिइएको प्रतीत हुन्छ । त्यसैले त्यहाँ राष्ट्रिय-सामाजिक उपलब्धिको गान गर्ने नयाँ पुस्तालाई सैद्धान्तिक आदर्शको प्रेरणा दिने दिशामा साहित्य-प्रयोग काम्य बन्दै गएको देखापर्छ । संक्षेपमा सोभियत साहित्य-दर्शन विद्रोहभन्दा सृजनात्मक आदर्शतिर मोडिए झैं र यसलाई प्राप्त गर्नका लागि कलात्मक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामर्थ्यप्रति झुकाउ तथा रागात्मकतालाई उद्दीप्त पार्ने प्रयत्न बढे झैं अनुभव हुन्छ। यसै सन्दर्भमा अन्तर्राष्ट्रिय भूमिकामा सोभियत साहित्य-दृष्टि आफ्नो सैद्धान्तिक समर्थन-आक्रोशका साथै शान्ति र सह अस्तित्वका सम्भावनाप्रति पनि मुखरित बनिरहे झैं पाइन्छ। सोभियत आधिकारिक नीतिको केन्द्रीयताभित्र पनि रूसी साहित्य-चिन्तकहरूका मौलिक झिल्का झुल्कँदै रहेका छन्। यस क्रममा ग्लाडकोवका साथै स्मिर्न र ग्रिब आदि सामाजिक यथार्थवादका नव-व्याख्याताहरूको नाम लिन सकिन्छ।

मूलतः चीनमा सन् १९४२ मई ४ मा माओत्सेतुङ्गको भाषणबाटै कला र साहित्यका सम्बन्धमा चीनिया मार्क्सवादी दृष्टिकोणको ठोस प्रारम्भ हुन्छ। पेकिङ विश्वविद्यालयका आचार्य चूक्याङ्ग चीइनद्वारा सन् १९५७ मा प्रस्तुत दृष्टिकोण साहित्य-समालोचनाका सन्दर्भमा उल्लेख्य ठानिन्छ। राजनीति र साहित्यको अन्तः-सम्बन्धका बारेमा चीनिया दृष्टिकोण महत्त्वपूर्ण रहेको छ अनि यथार्थवादको प्रगतिवादी व्याख्यामा नयाँ कुरा पनि देखापरेका छन्। विशेषतः प्राचीन साहित्यका पुनर्मूल्याङ्कनका बारेमा ऐतिहासिक समाज-सन्दर्भको प्रतिबिम्बको कसौटी माओद्वारा मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको कुरा स्वीकारिन्छ।

यथार्थवादका सम्बन्धमा चीनिया समालोचनाका आफ्ना स्थापना छन्। वर्णन साँचो हुनुका साथै वर्ग-सत्य पनि यस यथार्थवादले खोजेको भेटिन्छ। अग्रगामी सामाजिक आदर्शतर्फ यस यथार्थवादले औंल्याएको छ। माओद्वारा स्थापित मान्यतालाई चिङ्ग चाउयाङ्ग प्रभृति समालोचकले दिएको व्याख्याको सार यही हो। साहित्य र राजनीतिलाई जोड्न नचाहने फिङ्ग र टिङ्गलिङ्ग प्रभृति समालोचकहरू देखापर्न खोजेका छन्‌भने 'यथार्थवादः एक विस्तृत मार्ग' जस्ता रचनाद्वारा चाउयाङ्गले तिनीहरूको खण्डन गर्दै माओद्वारा प्रस्तुत 'येनान व्याख्यान' मा प्रतिपादित राजनीति र साहित्यको अन्तः-सम्बन्धको औचित्य देखाएका छन्।

चीनमा वस्तुगत सौन्दर्यवादीहरू देखापरे पनि कलाकारद्वारा वस्तु-यथार्थलाई सैद्धान्तिक प्रतिबद्धतापूर्वक प्रदान गरिने विशिष्ट आदर्शको स्वर नै विशेष प्रबल तथा स्वीकृत रहेको अनुभव हुन्छ। यसै सन्दर्भमा याओ वैन युआनका मान्यता पनि महत्त्वपूर्ण छन्। व्यक्ति-जीवनका सुन्दर-असुन्दर पक्ष, विषय र अभिव्यक्तिको सम्बन्ध, यथार्थ-चित्रणका नियम, समाज र जीवनसँग सौन्दर्यको सम्बन्ध, राजनीति र साहित्यको नाताका सन्दर्भमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यद्वारा राजनैतिक भूमिकाको निर्वाह आदि प्रश्नको विश्लेषण युआनले गरेका छन् । मूलतः प्रा० चिङ्ग चाओ याङ्गको दृष्टिकोण चीनिया साहित्य-दृष्टिको प्रतिनिधि आवाज ठहर्दछ र चीनिया यथार्थवाद मानवताप्रति समर्पित देखापर्छ । संक्षेपमा मार्क्सवादबाट प्रसूत साहित्य-दृष्टिले पूर्वीय महादेश चीनमा खेलेको भूमिकाको संक्षिप्त रेखाङ्कन यही हो ।

५.२ मार्क्सवादी समालोचनाको समीक्षा

मार्क्सवादी समालोचनाले व्यक्ति-अनुभूति, रूपपक्ष र साहित्यिक मूल्यप्रति न्याय गर्न नसकेको अनुभव कतिपय विद्वान्हरू गर्दछन् । साथै कुनै निश्चित वैचारिक आग्रह र दर्शनको प्रचार-अस्त्र मात्र कला-साहित्य-लाई ठानेको आक्षेप पनि मार्क्सवादी समालोचना-प्रणालीमाथि लागेको छ । तैपनि कोरा कलावादी र रूपवादीहरूको भर्त्सना अनि कलाको सामाजिक संलग्नता र जन-सन्दर्भसंबन्धी स्थापना यस समालोचनाका असामान्य सामर्थ्य हुन् । कलात्मक सौन्दर्य र आनन्द सामाजिक वर्गसँग निरपेक्ष तथा विश्वजनीन हुन सक्छन्भने त्यसको उपेक्षा यस समालोचना-प्रणालीले गरेको छ भन्ने आरोप चाहिँ यसमाथि लगाइएको पाइन्छ । कुनै संगीत, प्राकृतिक दृश्य वा शुद्ध रागात्मक मनोभावको कला कसरी वर्गात्मक हुन्छ भन्ने प्रश्न पनि टड्कारोसँग यसका विरोधीहरूद्वारा उठाइएको छ । सर्वहारा वर्गको आवाज बोल्नु ठीक हुन सक्छ तर कुनै एक वर्गभन्दा सबै वर्गका मान्छेको मन छुने प्रेम गीत, प्रकृति-चित्र र संगीत-झङ्कारको वर्गनिरपेक्ष र विश्व-जनीन मर्म बुझ्न मार्क्सवादी समालोचना समर्थ हुनुपर्छ भन्ने पनि तर्क सुनिन्छ । जहाँसम्म सैद्धान्तिक आग्रह-विशेषका आधारमा साहित्यलाई हेर्ने प्रश्न छ, यस आग्रहमा सामर्थ्य पनि छ र सीमितता पनि छ । मार्क्स-वादी समालोचनाका राजनैतिक आग्रह र मूल्याङ्कन-पक्ष विवादास्पद रहे पनि यस समालोचनाले देखाएको सामाजिक र जन-जीवनपक्षीय विश्लेषण तथा व्याख्याको सामर्थ्य पर्याप्त सशक्त छ भन्ने कुराचाहिँ निर्विवाद देखापर्छ ।

समाजपरक समालोचनाका प्रकृतवादी-यथार्थवादी, विशुद्ध यथार्थवादी आदर्शवादी वा नीतिवादी प्रयोगहरू हुँदा-हुँदै पनि मार्क्सवादी समालोचना नै वस्तुतः समाजपरक समालोचनाको सबभन्दा व्यापक, सशक्त र सूक्ष्मतम प्रणाली हो भन्ने कुरा स्वतः स्पष्ट छ । आजसम्मका स्थापनाका आधारमा मार्क्सवादी समालोचना आफैंमा साहित्यको सर्वाङ्गपूर्ण अध्ययन-आधारका रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विकसित भए वा नभए पनि साहित्यिक अध्ययनका प्रमुख प्रणालीमध्ये एक प्रमुख प्रणाली चाहिं पक्कै सिद्ध भइसकेको छ। साहित्यलाई हेर्ने, साहित्यको विश्लेषण गर्ने र साहित्यको मूल्याङ्कन गर्ने कोणहरू रूपपक्ष र मनोविज्ञानका साथै समाज–शास्त्रका आधारमा मूलतः प्रकट हुन्छन् भने मार्क्सवादी समालोचना समाज-शास्त्रीय कोणको सर्वाधिक विकसित र सशक्त 'आदर्शोन्मुख भएर पनि यथार्थपरक' दृष्टि प्रतीत हुन्छ।

६. उपसंहार

समाजपरक समालोचनासंबन्धी उपयुक्त सामग्री र छलफलका निचोडलाई निम्नलिखित मूल बुँदाद्वारा अझ स्पष्टयाउनका साथै समेट्न सकिन्छः—

(१) समाजपरक समालोचना समाज र साहित्यका बीचका घनिष्ठता संबन्धमा जोड दिन चाहन्छ। यसले साहित्य लेख्ने लेखक र उसका चेतनाको सामाजिकतामा जोड दिनाका साथै साहित्यिक कृतिमा रहने विषयवस्तु, माध्यम (भाषा) र प्रविधि (शैली–शिल्प) का आधारमा कृतिका सामाजिकतातर्फ पनि औंल्याएको छ अनि कृतिबाट पर्ने सामाजिक प्रभावतर्फ समेत सङ्केत गरेको छ। लेखक, कृति र प्रभावका सामाजिकताका पक्षमा देखा पर्ने मूल तर्कहरू यी हुन् :—

(अ) साहित्य एक वा अर्को प्रकारले जीवनकै अभिव्यक्ति हो भने जीवन व्यक्तिगत भएर पनि सामाजिक भोगाइ हो; यही जीवन–भोगाइबाट लेखकको चेतना निर्मित हुन्छ। मूलतः साहित्य यही व्यक्ति-चैतन्यकै अभिव्यक्ति हो तर परिवेष वा समाजकै चापमा सो व्यक्ति–चैतन्य विकसित हुन्छ। लेखकको सामाजिकताको आधार यही हो। सो सामाजिकता अन्तर्गत चाहिँ यस्ता कुराहरू पर्दछन्—

(क) लेखकका जन्म, वंश परंपरा, घर–परिवार, शिक्षा–दीक्षा; साथीसँगाती र संपर्क तथा बसउठ आदि; (ख) आर्थिक धरातल र वर्ग; (ग) उसको कर्मक्षेत्र र विचार; (घ) उसले भोगेको सिङ्गो साँस्कृतिक पर्यावरण (ङ) आर्थिक आश्रय : लोक (आदिम समाजमा), सामन्त (मध्ययुगीन परिवेषमा), प्रकाशनसंस्था र पाठक (आधुनिक युगमा), राज्य (समाजवादी समाजमा पूर्णतः र अंशतः अन्यत्र पनि) का आर्थिक संरक्षण। जे होस्; समाजमै व्यक्ति–लेखक छ र त्यसबाट प्रभावित छ भने त्यही नै लेखकको सामाजिकता हो।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(आ) कृतिको सामाजिकता भन्नाले त्यसका विषयवस्तु, माध्यम र प्रविधिको सामाजिकता बुझिन्छ । साहित्यको माध्यमस्वरूप भाषा सामाजिक वस्तु हो र कृतिका शैली, द्वन्द्व, प्रतीक र बिम्ब जस्ता प्राविधिक कुराहरू सामाजिक संपर्कमै प्रस्फुटित र प्राप्त हुन्छन् भने कृतिको विषयवस्तु सामाजिक जीवन–भोगाइकै उद्दीपनबाट प्राप्त अनुक्रिया–पुञ्ज हो र सामाजिक पर्यावरणले त्यस अनुभव–राशि (अनुक्रियापुञ्ज) लाई बेरेको हुन्छ । कृतिको सामाजिकता के कस्तो किसिमको हुन्छ ? के कृति सामाजिकताको अभिलेखन (डकुमेन्टेसन) मात्र हो ? कृतिमा सामाजिक यथार्थको अभिलेखन वा अङ्कन मात्र नभई त्यसको व्यङ्ग्यविधान तथा आदर्शीकरण पनि हुन सक्छ । वस्तुतः कृति समाजको बेहोराबाट विवरणात्मक अङ्कन भन्दा सामाजिक स्पन्दनका प्रकार र प्रक्रियाको सूक्ष्म–जटिल अभिव्यक्ति वा आलेखन बढी हो । वस्तुतः कृति समाज (देश र काल) को स्थूल आलेखभन्दा संबन्धित सामान्य सांस्कृतिक पर्यावरणको प्रतिच्छायाको आलेख हो । यसै तात्पर्यमा कृतिमा समाज प्रतिबिम्बित हुन्छ वा साहित्य समाजको दर्पण हुन्छ; कृतिका माध्यमबाट समाज पढ्न र बुझ्न सकिन्छ भन्नाको खास मतलब पनि यही हो ।

(इ) कृतिका आस्वादन र अध्ययनबाट समाजमा (सामाजिक व्यक्तिहरूमा) जुन मानसिक प्रभाव पर्दछ त्यही नै प्रभावको सामाजिकता हो । सामाजिक उत्स (गुदी) भएको विषयवस्तु तथा सामाजिक वस्तु (भाषा) माध्यम भएको अनि सामाजिक भन्न सकिने प्रविधिका आधारमा सामाजिक पर्यावरणका चापबाट प्राप्त अनुभवराशिलाई प्रकट गरिने साहित्यिक कृति प्रकाशित वा प्रचारित गरिनासाथ एक सार्वजनिक वस्तु बन्दछ र त्यसले सर्वकालिक अस्तित्व लिन पुग्दछ । समाजले त्यसमा अभिरुचि राख्छ र उपयोगिता देख्छ अनि त्यसलाई ग्रहण गर्न थाल्दछ । यहींदेखि कृतिको सामाजिक प्रभाव सुरु हुन्छ । कृतिको सामाजिक उपयोगिता, प्रयोजन वा मूल्य के हो ? मूल्य छ र नै अभिरुचि छ तर मूल्य के हो ? के यो मूल्य समाजको यथार्थ प्रतिच्छायाको आलेखन मात्र हो वा सामाजिक सुधार, परिवर्तन, निर्माण, पुनर्निर्माण वा आदर्शीकरण–उदात्तीकरणसँग पनि यो मूल्य संबन्धित छ ? यदि यथार्थको आलेखन र आदर्शीकरण–उदात्तीकरण दुवै नै मूल्य हुन् भने के साहित्यले सामाजिक सन्दर्भमा अभिवृत्तिगत (भावनात्मक), वैचारिक, आचरणगत (चारित्रिक) र क्रियात्मक प्रभाव पार्न

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सक्छ । यसको उत्तर सकारात्मक नै रहे पनि कठिन र जटिल पनि देखा पर्छ ।

(२) समाजपरक समालोचनाको सैद्धान्तिक मर्म पहिलो दफा अन्तर्गत चर्चिएको छ; सामाजिकतालाई केन्द्रविन्दु बनाई साहित्य-तत्त्वको निरूपण गर्ने र संबन्धित सामाजिकताबाट कृतिको व्याख्या र मूल्य-निरूपण गर्नाका साथै संबन्धित कृतिबाट त्यसमा प्रतिविम्बित समाज ठम्याई विश्लेषण गर्ने प्रयोगात्मक समालोचना परिपाटी पनि समाजपरक समालोचना हो ।

(३) समाजपरक मूल्यकै आधारमा साहित्य-मूल्यको निर्धारण गर्न चाहने विद्वान्हरू पनि छन् र यिनीहरूका दृष्टिमा समाजपरक समालोचना नै केन्द्रीय समालोचना-दृष्टि हो । परन्तु यस समालोचना-प्रणालीलाई मनोवैज्ञानिक र रूपपरक समालोचनाका सहकारी, सहायक वा अङ्गका रूपमा प्रयोग गर्ने प्रवृत्ति चाहिँ प्रायः सर्वमान्य रहेको छ । मनोविज्ञान वा रूप-तत्त्वमै हुरूक्क हुनेहरू चाहिँ या त समाजपरक समालोचनालाई कृतिको अतिरिक्त मूल्य मात्र स्पष्टचाउने साधन ठान्दछन् या त यस प्रणालीको उपेक्षा समेत गर्न हिच्किचाउँदैनन् ।

(४) समाजपरक समालोचना प्रथमतः दुई धारामा बाँडिएको पाइन्छ- यथार्थवादी र आदर्शवादी । परन्तु यिनको अन्तर्मिश्रणको फलस्वरूप आदर्शोन्मुख यथार्थवाद समेत प्रबलै रहेको छ । जे होस्; सामाजिक आदर्शवाद नीतिपरक समालोचनासँग सन्दर्भित देखापर्छ ।

(५) समालोचकले आफ्ना सामाजिक अनुभव र अध्ययनका सामान्य पृष्ठभूमिमा प्रस्तुत गर्ने समाजपरक समालोचना पुरानै भएर पनि अद्यावधि प्रचलित रहेको छ; तर समाजशास्त्रको द्रुततर र व्यापक विकासको फलस्वरूप समाजशास्त्रीय सिद्धान्त र ढांचा (मोडेल) को प्रयोग गरी समाजपरक समालोचना गर्ने प्रवृत्ति पनि बीसौं शताब्दीसँगै विकासशील छ । यस प्रकारका प्रयोगबाट कृतिको सामाजिकता बुझ्न र कृतिबाट समाज बुझ्न प्रशस्त सघाउ प्राप्त भए पनि जब समाजशास्त्रपरक समालोचना विश्लेषणात्मक सीमा नाघी कृति मूल्याङ्कनका विन्दुतर्फ उन्मुख हुन्छ प्रायः साहित्यविद्हरू खतरा अनुभव गर्दछन् । समाजपरक समालोचनामा कृतिको मूल्य-निर्णय गर्ने क्षमता छ भन्ने कुरा चाहिँ विवादास्पद रहेको छ र प्रायः यो क्षमता कुण्ठित देखा पर्छ ।

(६) नीतिपरक समालोचनाका माध्यमबाट सामाजिक आदर्शको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आवाहन पुरानै भए पनि खास समाजपरक समालोचना चाहिँ अठ्ठारौं शताब्दीमा भिसो (विको) ले होमरका र उन्नाईसौं शताब्दीमा हेर्डरले शेक्सपियरका कृतिका सामाजिकताका अध्ययन गरेबाट प्रस्फुटित भई टेनको 'जाति, क्षण र युग' को मान्यता तथा सेन्ट व्युभका जीवनीपरक समालोचनाका सामाजिक पृष्ठभूमिका परिचर्चाबाट थालिएको हो। प्रकृतवाद–यथार्थवादका सन्दर्भमा सामाजिक विकृति र ह्रासका अध्ययनका साथै विशुद्ध यथार्थवाद अन्तर्गत पनि समाजका निम्न वर्ग र आर्थिक जीवन आदिका अध्ययनबाट समाजपरक साहित्यका साथै सृजनाले पनि प्रसार पाएको हो। साहित्यका इतिहास अन्तर्गत, जीवनीपरक समालोचनाका पृष्ठभूमिमा र कृति–विश्लेषणका क्रममा खास साहित्यविद्हरूले पनि समाजपरक समालोचनाको प्रयोग गर्दै आएका छन्। यस्तै समाजशास्त्रका सिद्धान्त र ढाँचाका आधारमा पनि बीसौं शताब्दीमा साहित्यिक कृतिका सामाजिकताको विश्लेषण भएको छ। समाजपरक समालोचनाका दुई धारामध्ये गैह्र मार्क्सवादी धाराको मूल वृत्तान्त यही हो।

(७) समाजपरक समालोचनाको अर्को प्रवल धारा चाहिँ मार्क्सवादी देखा पर्छ। वस्तुतः मार्क्सभन्दा पूर्व नै पनि वेलिन्स्की र उनका अनुयायी चेरिन्स्कीले समाजपरक साहित्यचिन्तन थालेका हुन् भने धार्मिक पुनर्व्याख्याद्वारा मानवतावादसम्म पुग्दै टल्स्टायको सङ्क्रमण–सिद्धान्तले चाहिँ सामाजिक उदात्तताको दृष्टिकोण प्रकट गरेको हो। 'ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद' का द्रष्टा मार्क्स स्वयम् र उनका मित्र शिष्य एन्जेल्सले आफ्ना सिध्दान्तको खास प्रयोग साहित्यमा नगरे तापनि युगका सामान्य सांस्कृतिक पर्यावरणबाट साहित्य प्रभावित हुने र साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको स्थूलभन्दा सूक्ष्म तथा अन्तर्निहित अभिव्यक्ति हुनेतर्फ औंल्याएको बुझिन्छ। मार्क्सकै युगका हर्जनले रुढि र प्रगतिको ऐतिहासिक सङ्घर्षका मान्यताद्वारा, चर्निसेब्स्कीले यथार्थमै सौन्दर्य देख्दै अनि वर्गसङ्घर्षलाई यथार्थ ठान्दै परंपरागत अवचेत वर्ग–दृष्टिका सट्टा नयाँ सचेत वर्ग–दृष्टिका आवाहनद्वारा र दोब्रोल्युबोवले 'जनतालाई नै साहित्यका विषयवस्तुका साथै उद्देश्य र कसी' मान्ने जनवादद्वारा तयार गरेका पृष्ठभूमिमा प्लेखानोव वर्ग–सङ्घर्षका प्रवक्ता प्रथम उल्लेख्य मार्क्सवादी समालोचकका रूपमा देखापर्छन्। प्रथमतः लेनिन पनि प्लेखानोववादी रहे पनि सन् १९०५ मा उनले साम्यवादी दल र आन्दोलनसँग जोडिएको सर्वहारा वर्गका हतियारका रूपमा साहित्यलाई हेरेपछि चाहिँ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हालको मार्क्सवादी समालोचनाको स्वरूप प्रकट हुन थाल्दछ। म्याक्सिम गोर्कीका सृजनाले कला र मार्क्सवादी दृष्टिकोणका समन्वयमा उत्तम रचनाको सृष्टि गरेको पाइन्छ। महान् मेधावी र लेनिनका विश्वासपात्र लुना चार्स्कीले प्लेखानोवका विचारलाई माझ्दै मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको आधारशिला बसाएका हुन्। सोभियत कालमा चाहिँ साहित्यलाई सामाजिक नव–निर्माणको औजारसमेत मानिएको पाइन्छ। ग्लाडकोब, स्मिर्न र ग्रिब जस्ता सोभियत कलाविद्का सैद्धान्तिक फिल्का पनि उल्लेख्य छन्। शेष युरोपतर्फ भने कड्वेल, राल्फ फक्स र जर्ज लुकाचको योगदान मार्क्सवादी समालोचनाका इतिहासमा उल्लेख्य रहेको छ; विशेषत: मान्छे पूर्ण समाजको पूर्ण मानव हो' भन्दै वर्ग–समाजद्वारा प्रदत्त विखण्डनबाट मनुष्यलाई मुक्त गर्दै समग्र मानव–व्यक्तित्वको पुनर्निर्माण गर्न चाहने सर्वहारा मानववाद उनको नवीन मार्क्सवादी समालोचनाको सार हो। प्रथम र द्वितीय विश्व-युद्धका मध्यावधिमा यूरोपमा मार्क्सवादी (प्रगतिशील) समालोचनाको प्रसार भयो भने द्वितीय विश्वयुध्दस्तर समयमा भने तेस्रो विश्वमा नै प्रगति-वादी (मार्क्सवादी) समालोचना बढी मौलायो भन्न सकिन्छ। चीनमा चाहिं माओत्से–तुङ्गको 'येनान व्याख्यान' (सन् १९४२) पछि मार्क्सवादी समालो-चना थालियो; त्यसपछि विभिन्न चीनिया साहित्य विद्हरूले मार्क्सवादी परिप्रेक्ष्यमा सामाजिक यथार्थवादी सौन्दर्यको निरूपण गर्दै आएका छन्। नेपालमा पनि २००८–१७ सालका बीच प्रगतिशील (प्रगतिवादी) समालो-चनाका नामले मार्क्सवादी समाजपरक साहित्यसमीक्षा विशेष फस्टाएको देखिन्छ, यसपछि पनि कतिपय प्रगतिवादी समालोचकहरू भने सक्रिय नै छन्। हृदयचन्द्र सिंह प्रधान, डी० पी० अधिकारी, श्यामप्रसाद शर्मा, कृष्णचन्द्र सिंह प्रधान, सरिता ढकाल, गणेश लाल सुब्बा, आनन्द देव भट्ट र गोविन्द भट्ट तथा ताना शर्मा आदि यसका अग्रणी रहेका हुन्। सैध्दान्तिक आधार उही हुँदा हुँदै पनि ज्यादा वैयक्तिक मतभेद यस समालोचनाको निजी चरित्र हुन गएको छ। सूक्ष्म दृष्टिले हेर्दा प्रगतिवादी समालोचनाका पनि दुई प्रकार देखिन सक्छन्– (१) अपेक्षाकृत उन्मुक्त र (२) मार्क्सवादी कट्टरतायुक्त।

(८) साहित्यिक मूल्याङ्कनको स्वत: पर्याप्त मानदण्डका रूपमा मार्क्सवादी समालोचनाको शक्ति विवादास्पद भए पनि साहित्यमा निहित सामाजिकताका विश्लेषणका दृष्टिले चाहिँ यसको सशक्तता स्वीकार्य देखिन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(ग) मनोविज्ञानपरक समालोचना

१. मनोविज्ञान र साहित्यको अन्तः-संबन्ध

साहित्यिक सृजना र समालोचनाका इतिहासमा मनोविज्ञानका खोज र स्थापनाहरूको ठूलो प्रभाव परेको छ। २० सौं शताब्दीमै आएर मनोविज्ञानले शिशु भन्न सकिने शास्त्र वा विज्ञानको रूप लिन थाले पनि मानवीय मानसिकतासँग मान्छेको जानकारी भने धेरै-धेरै पुरानो हो। कलाकृतिको स्रष्टा कलाकारको आन्तरिक व्यक्तित्व, कलाकृतिमा अन्तर्मनको अभिव्यञ्जना र कलाकृतिद्वारा भावक (पाठक / दर्शक / श्रोता) वा ग्रहणकर्ताका हृदयमा पर्ने प्रभाव आदिका सम्बन्धमा प्लेटोदेखि नै सोच्न थालिएको हो र अरिस्टोटलका 'काव्य शास्त्र' का विभिन्न स्थापना (विशेषतः विरेचनसिद्धान्त) मानसिक गतिविधिसँगका विशेष जानकारीमा आधारित छन्। मानव-मनको स्वरूप र गतिविधिको ज्ञान जति बढ्दै गयो, कलाकृति पनि मानव-मनसँग निकट रूपमा सम्बद्ध भएकाले मनोविज्ञानपरक समालोचना पनि सक्षम-समर्थ हुँदै गयो। यसरी मनोविज्ञानले शास्त्रको रूप लिनुभन्दा पहिलेदेखिनै थालिएको मनोवैज्ञानिक समालोचना मनोविज्ञानको स्थापनासँगै जुर्मुराएर आयौं। अर्को उल्लेखनीय कुरा के छभने मनोविज्ञानकै प्रारम्भमा पनि कतिपय महान् कृतिहरूमा निहित मानसिकताको विश्लेषणले विशेष भूमिका खेलेको हो। मनोवैज्ञानिक आचार्य फ्रायड स्वयम् ठान्दछन्— कला र साहित्यमा मनोविज्ञान पूर्व-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रस्फुटित छ र उनले 'ओडिपस–जटिलता' आदिका रूपमा साहित्यमा पाइनें मानसिक अभिव्यक्तिको उपयोग गरेका छन् । वस्तुतः मनोविज्ञानको प्रारंभिक विकासमा साहित्यबाट प्राप्त प्रेरणा र सहयोग प्रभावकारी रहेका हुन् ।

२. मनोविज्ञानपरक समालोचनाको अभ्युदय

२० सौं शताब्दीको दोस्रो दशकतिरै फ्रायडका मनोवैज्ञानिक स्थापनाको प्रचार भइसकेको हो । विशेषतः उनका कामवृत्ति र स्वप्नसम्बन्धी सिद्धान्तले साहित्यिक क्षेत्रमा प्रचुर प्रभाव पारेका हुन् र उनको 'तीन स्तरमा आधारित मनो–विश्लेषण' बाट कलाकारको अवचेतन मनको विशेष व्याख्या समेत भएको हो । प्रथमतः फ्रायडका प्रभावमा डा० अर्नेष्ट जोन्सले शेक्सपियरेली नाटक 'ह्यामलेट' को मनोविश्लेषणात्मक अध्ययन गर्दै मनोविश्लेषण–सिद्धान्तको उल्लेखनीय साहित्यिक प्रयोग प्रारम्भ गरेको अनुभव हुन्छ ।

३. बीसौं शताब्दीका वैचारिक क्रान्तिमा मनोविज्ञानको योगदान

मनोविज्ञानको अभ्युदयले 'मान्छे' सम्बन्धी परम्परागत धारणामाथि पुनर्विचारको प्रक्रियाको प्रारम्भ गऱ्यो । डार्विनको 'विकासवाद' र मार्क्सवादले मान्छे, जीवन र समाजसम्बन्धी नयाँ चिन्तनको जग बसाल्न लागेका वखत फ्रायडका मनोविश्लेषणले पनि त्यस वैचारिक क्रान्तिको प्रक्रियालाई प्रशस्त संघायो अब दिव्य सत्ता र ईश्वर अनि धर्मका श्रृङ्खला टुट्न थालेभने नयाँ–नयाँ आर्थिक, राजनैतिक, जैविक, मनोवैज्ञानिक आदि स्थापनाबाट 'मान्छे' का सम्बन्धमा नयाँ व्याख्या र नयाँ दृष्टिको सूत्रपात र विकास बीसौं शताब्दीका प्रथम चरणदेखि नै हुन लाग्यो । यस वैचारिक क्रान्तिका सन्दर्भमा मनोविज्ञानका भूमिका पनि पर्याप्त फलदायी रहेको छ । मान्छे र जीवनका यी नयाँ व्याख्याबाट कला–साहित्यका मूल्याङ्कनमा पनि नयाँ–नयाँ सोचाइ र पद्धति विकसित हुनु चाहिँ अपरिहार्य परिणाम नै हो ।

४. साहित्यिक वादहरू र मनोविश्लेषण

फ्रान्सेली प्रकृतवादी आन्दोलनले वातावरण र जीव–अनुवंशका प्रभावमा मान्छेलाई हेऱ्यो भने फ्रायडवादले त्यस प्रकृतवादी धारणालाई शास्त्रीय आधारका साथै विश्लेषणात्मक दृष्टि र शब्दावली पनि प्रदान गरेको पाइन्छ फ्रायडवादले मान्छेलाई 'स्वतः दुष्ट जीव' भन्दा मानसिक दृष्टिले रुग्ण जीव देखाएको छ र प्रकृतवादमा पनि मान्छे आलोच्यभन्दा प्राकृतिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रवृत्ति र मानवीय आन्तरिक शक्तिका सामु विवश जीव देखापर्छ। 'साहित्यिक समालोचनाका पाँच सम्प्रदाय भन्ने ग्रन्थकार विल्वर स्कट पूर्ववर्ती रोमाण्टिक अभियानकै व्याख्यामा पनि नयाँ मनोविश्लेषण सिद्धान्त-हरूको प्रभाव परेको देख्छन् । आत्माभिव्यक्तिको दुर्दमनीय प्रस्फुटनका रूपमा देखापर्ने रोमाण्टिक धारा दमित अन्तस्करणको उन्मुक्तिको आकाङ्-क्षाको प्राप्ति हो भन्ने फ्रायडवादी व्याख्या रोमाण्टिक अभियानका समर्थनमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । अझ अन्तर्दमनका विकृतिको पूर्ण उपयोगका रूपमा पनि फ्रायडीय मनोविश्लेषणका प्रकाशमा रोमाण्टिक धारा स्पष्टिन्छ । साथै प्रतीकवादी रचनामा पाइने वैयक्तिक अन्तर्विचरणको अनुभूति–विश्रृङ्खलताको अवस्था अनि प्रयोगवादीहरूको विश्रृङ्खल–जटिल साहित्यिक अभिव्यक्तिलाई पनि फ्रायडीय अवचेतन मनसंबन्धी मान्यताबाट व्याख्या गर्न सकिने अनुभव हुन्छ ।

५. फ्रायडवाद र नवीन साहित्य-दृष्टिको विकास

फ्रायडका मानसिक स्तर, कामवृत्ति र स्वप्न सिद्धान्तले नयाँ साहि-त्यिक धारणालाई प्रेरित र प्रबल पार्नका साथै जीवनीपरक समालोचनालाई पनि बल–बर्गत प्रदान गऱ्यो । कलाकारको अन्तर्वृत्ति वा अवचेतन मन र त्यस मनका स्वरूप तथा गतिविधिका आधारमा कलाकृतिको विश्लेषण गर्ने प्रणाली फ्रायडबाटै प्रभावित भएर शक्तिशाली हुन गएको हो । फ्रायडसँगै हीनत्वग्रन्थिका प्रतिपादक एड्लरले पनि साहित्यिक सृजना र मूल्याङ्कनका गतिविधिमा प्रभाव पारेका हुन् । साहित्य-सृजनामा फ्रायडको प्रत्यक्ष प्रभाव परे पनि समालोचनाका क्षेत्रमा भने अर्को प्रभाव प्रत्यक्षभन्दा अप्रत्यक्ष रूपनै ज्यादा पऱ्यो । दिवा-स्वप्नद्रष्टा, कामप्रेरित, आत्मतृप्तिशील र मनोरोगी कलाकारको स्थापना प्रत्यक्षतः कलाकार र कला–विवेचकहरूलाई स्वीकार्य हुन सकेन तापनि फ्रायडकै विविध सिद्धान्तको सहायताबाट 'कलाकार' को विवेकग्राह्य र सन्तोषजनक व्याख्याको प्रयत्न भने पक्कै रुचिकर रह्यो । फ्रायडका सहकारी तर स्वतन्त्र विचार भएका कार्ल युङ्गको प्रभावभने प्रत्यक्ष रूपमै साहित्यिक गतिविधि र समालोचनाका प्रणालीमा परेको छ । युङ्गले 'अवचेतन मन' को विशेष सक्रियता देखाउनुका साथै चेतन–अवचेतनका बीच सहकारिताको विशेष सम्भावना पनि प्रस्तुत गरेका हुन् । अझ अवचेतन मनको वर्गीकरण (वैयक्तिक र सामूहिक) गरी 'सामूहिक अवचेतन' को स्थापनाद्वारा आदिमतापरक समालोचनाको प्रवर्तनमा पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

युङ्गको खास भूमिका रहेको छ । साहित्यिक समालोचनामा युङ्ग मनोविज्ञानको भूमिका मानेर पनि यसको सीमा कोर्दै फ्रायडको उग्रतालाई शान्त पार्न सफल हुन्छन्, अनि कलाकार तथा कलाकृतिको बढी स्वीकार्य र ग्राह्य अनि प्रामाणिक विवेचनाको सिंहद्वार उघार्छन् । जे होस्, समष्टिमा फ्रायडवाद (फ्रायड, एडलर र युङ्गको समष्टि) पंक्ति साहित्यिक चेतनाको अपरिहार्य आधार जस्तै बन्न गएको अनुभवहुन्छ ।

६. सृजना र समालोचनाका क्षेत्रमा फ्रायडवादको असर

फ्रायड, एडलर र युङ्गका वा समष्टिमा फ्रायडवादको प्रभाव डी.एच. लरेन्स, टमस मन, अण्डरसन, जेम्स ज्वाइस, क्याथराइन म्यासफिल्ड, ग्राहम ग्रीन, टी. एस्. इलियट र डाइलन टमस प्रभृति अनेकौं २० सौं शताब्दीका मूर्धन्य पाश्चात्य साहित्यकारहरूमा पर्न गएको छ अर्थात अत्यन्त व्यापक रहेको छ । विशेषतः नाटक र आख्यान (कथा–उपन्यास) का पात्र–विधानमा र सामान्यतः सबै विधा (कविता, नाटक, आख्यान र अन्य विधा) का अवचेतनमूलक विशृङ्खलप्रायः अनुभूति–प्रवाह तथा अगठित संरचना (स्ट्रक्चरलेस स्टक्चर) मा यो मनोवैज्ञानिक असर स्पष्ट देखिन्छ ।

यस्तो प्रभाव क्षेत्रको प्रथम व्यापक अध्ययन एफ. जे. हफम्यानले 'फ्रायडवाद र साहित्यिक चेतना: (१९४५) ग्रन्थ द्वारा गरेको पाइन्छ ।

मनोविज्ञानले पारमार्थिक र दिव्य–आत्मसत्तालाई विस्थापित गर्दै शारीरिक चेतन वा आवेग–जालका रूपमा मनको स्थापना गर्न थालेपछि चाहिँ परम्परागत मूल्य र विश्वासमा प्रश्नचिह्न अझ थपियो, वैज्ञानिक धारणाले अझ बल प्राप्त गर्‍यो; यसको असर साहित्यका सिद्धान्तमा पनि पर्‍यो । समालोचना– प्रणालीहरूका विवेचक विल्बर स्कटका भनाइमा फ्रायडवादी मनोविश्लेषणको प्रभाव परम्परागत संस्कृति र मूल्यका साथै आदर्शका खण्डनमा अत्यन्त सहायक अस्त्र सिद्ध भएको छ र नव–मानववादी समालोचकहरूका प्रबल–गम्भीर नैतिक मान्यता र आदर्शका स्थापना पनि यसका समक्ष विवश बन्न गएका हुन् । जब परमेश्वरको सिंहासन मानिएको आत्मा हराउन लाग्यो अनि नैतिक संयम वा नियन्त्रणचाहिँ 'अवचेतन'को दमन बन्न गयो, स्वभावतः पारम्परिक मूल्य र नैतिकता अमानवीय र सिद्ध अमनोवैज्ञानिक भए भन्ने अभिप्राय विवेचक विल्बर स्कटले व्यक्त गरेका छन् । जे होस्, मनोविज्ञानले अन्य विज्ञान (प्राकृतिक र सामाजिक विज्ञान) का साथ–साथै युद्ध–पङ्क्तिमा उभिंदै ईश्वरीय, धार्मिक र रूढ अनुशासन तथा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मूल्यलाई उच्छिन्न–विच्छिन्न पार्ने दीर्घ–दीर्घतर सङ्घर्षमा विशिष्ट भूमिका खेलेको कुरा स्वीकार्न सकिन्छ । मानवीय पुराना मूल्यको विखण्डनको यस व्यापक सन्दर्भमा समालोचनाले पनि पुनः स्थापित हुनु अपरिहार्य थियो र २० सौं शताब्दी यही पुनः स्थापनाको वेला हुनु अपरिहार्य हुन आयो । यस परिप्रेक्ष्यमा यस नयाँ शताब्दीका सैद्धान्तिक र प्रयोगात्मक समालोचनामा र सौन्दर्य–शास्त्रमा पनि मनोविज्ञान र समाजविज्ञानका 'मान्यता र शब्दावली' प्रति गहिरो अभिरुचि देखापर्‍यो । मनोवैज्ञानिक (मनोविज्ञानपरक) समालोचना यस्तै साहित्यिक मूल्य–सङ्क्रमण र दृष्टि–परिवर्तनको प्रतिफल हो र यूरोप-अमेरिकाव्यापी रूपमा उत्तरोत्तर प्रभावकारी तथा फलदायी हुँदै यस शताब्दीमा यो समालोचना–प्रणाली सैद्धान्तिक र प्रयोगात्मक दुवै स्तरमा हुर्किइरहेको छ ।

अंग्रेजी समालोचनाका क्षेत्रमै हेर्‍योभने पनि यसको (मनोविज्ञानपरक समालोचनाको) प्रयोग पक्षको प्रवलता र व्यापकताको तसवीरको एक झलक देख्न सकिन्छ । कर्नार्ड एकिनले १९१९ मै एक प्रकारले मनोवैज्ञानिक समालोचना थालेका हुन् । रोवर्ट ग्रेभ्स र हर्वर्ट रीवले पनि नयाँ मनोवैज्ञानिक अस्त्रको विस्तृत समालोचनात्मक उपयोग गरेको पाइन्छ । प्रथम–प्रथम मनोवैज्ञानिक समालोचनाका क्षेत्रमा अन्योल र विभ्रान्त अनि अनुत्तरदायी हलचल आए पनि विस्तारै स्थितिमा सुधार हुन थाल्यो र मनोवैज्ञानिक जानकारी तथा त्यसका उपयोगका दृष्टिले दक्ष र फलदायी समालोचकहरू देखापरेका हुन् । यसपछि भने यो प्रणाली साहित्यकारका जीवनी र व्यक्तित्व तथा कृतिगत पात्रका साथै कृतिका भावपक्षका विश्लेषणमा निकै प्रयुक्त र प्रभावकारी र विल्वर स्कटले मनोविज्ञानबाट समालोचना–क्षेत्रमा तीन–चार प्रकारका सैद्धान्तिक योगदान प्राप्त भएको कुरा औंल्याएका छन् । प्रथमतः वीसौं शताब्दीका महान् साहित्य सिद्धान्तकार आइ. ए. रिचर्डस्ले भनेझैं मनोविज्ञानबाट सृजनात्मक प्रक्रिया (सृजित कलाकृतिका साथै स्रष्टा र कलाकृतिप्रति भावक वा श्रोता–पाठकको प्रतिक्रिया) को विश्लेषणार्थ बढी सशक्त र सूक्ष्म शब्दावली सैद्धान्तिक समालोचनालाई प्राप्त भएको छ । यस्तो सामर्थ्यको प्रयोग 'अर्थको अर्थ' र 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' भन्ने आफ्ना ग्रन्थमा रिचर्ड्स्ले पनि गरेका छन् । रिचर्ड्सका ती सैद्धान्तिक स्थापना अस्वीकार्य रहे पनि सम्पूर्ण रूपमा अझै अखण्डित छन्भने 'मन' को जानकारीबाट सैद्धान्तिक–प्रयोगात्मक समालो-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चना कति उपकृत छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । मनोविज्ञानबाट सैद्धान्तिक समालोचनाले पाएको दोस्रो योगदान हो इडमण्ड विल्सले प्रयोग गरेर देखाए झैं कलाकृति बुझ्न कलाकारको आन्तरिक व्यक्तित्वको उपयोग गर्ने प्रणाली । यसलाई शब्दान्तरमा जीवनीपरक समालोचना पनि भन्न सकिन्छ । डी. एच. लरेन्सले भनेझैं कलाकार आफ्नो रुग्ण मनको लक्षण कलाकृतिमा प्रकट गर्छ भने समालोचक चाहिं यी लक्षणहरूको अध्ययन गर्दै कलाकारको आन्तरिक व्यक्तित्वसम्म पुग्न सक्छ । अथवा स्वप्न–विश्लेषणबाट रोगीको मनःस्थितिसम्म पुग्न सकिए झैं कला–विश्लेषणबाट कलाकारको अन्तर्हृदय-सम्म पुग्नु सम्भव देखिन्छ । सामान्यतः कलाकारलाई बुझ्नुको विशेष तात्पर्य कला–कृति बुझ्ने क्रममा नहुन पनि सक्छ, तर कहिलेकाहिँ कलाकार र कलाकृति अत्यन्त निकटस्थ रहन्छन् र कलाकारका अध्ययनबाट कलाकृतिको अध्ययन बढी सुगम हुन जान्छ । यसै श्रृङ्खलामा मनोविज्ञानमार्फत सैद्धान्तिक समालोचनालाई उपलब्ध भएको तेस्रो योगदान हो आख्यानात्मक पात्रहरूको विलक्षण गतिविधिको व्याख्याको सम्भावना । जीवनका अन्तर्निहित प्रवृत्तिको विश्लेषणात्मक अध्ययनद्वारा कुनै साहित्यिक–पात्रको बानी–व्यवहारको जटिलता फुकाउनु नै यो पात्रगत अध्ययन हो । डा० जोन्सले 'ह्यामलेट'को चरित्रको यस्तै विशद-व्याख्या गरेका हुन् र इडना केण्टनले चाहिं हेनरी जेम्सका पात्रहरूको । 'आदिमतापरक सम्प्रदाय' का रूपमा एक समालोचना सम्प्रदाय मनोविश्लेषण युङ्गको प्रभावमा विकसित भएको छ भने यो भयो सैद्धान्तिक समालोचमाका क्षेत्रमा मनोविज्ञानले गरेको चौथो योगदान । विल्बर स्कटले पनि विशेष टिप्पणी दिएर यस अन्तिम योगदानको उल्लेख गरेका छन् ।

१८९० देखि १९१२ सम्ममा विभिन्न मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय स्थापित भएका हुन् र आज विज्ञानका विभिन्न शाखा र विशेषतः जीव र प्राणी शास्त्रका उत्प्रेरणामासम्म विभिन्न मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय पर्याप्त विकसित भइसकेका छन् । * तैपनि मानव-मनको व्यापक प्रामाणिक व्याख्याका दृष्टिले मनोविज्ञान अझै शैशवमै छ । मनका सामान्य गतिविधिको स्वल्प अध्ययन मात्रै आजसम्म हुन सकेको छ र मान्छे तथा मन अझै मूलतः रहस्यावृत र

---

* यसै ग्रन्थको खण्ड ५ परिच्छेद २ मा 'आमुख' अन्तर्गत विभिन्न प्रमुख मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायको चर्चा गरिसकिएको छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अख्याख्येय अवस्थामै छन् । बाह्य ब्रह्माण्ड जस्तै मानवीय आन्तरिक ब्रह्माण्ड पनि अल्प-ज्ञानमात्र छ । तैपनि मनोविज्ञानले साहित्य र समालोचनालाई यतिको प्रभावित पारिसकेको छभने डा० रिचर्ड्‌स्‌ले सोचेको 'आगामी मनोविज्ञान युग' मा यसले साहित्य-सृजनाका साथै प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक समालोचना उपर अझ कति ज्यादा प्रभाव पर्ला !

७· मनोविज्ञानपरक समालोचनाको वास्तविक मूल्य

आज मनोवैज्ञानिक समालोचनाप्रति तीव्र अभिरुचिका साथै कठोर आक्रमण पनि प्रकट भइरहेको छ । साहित्यिक प्रश्नलाई अतिसरल पारेको र कल्पित अर्थ दिएको आरोप बारंबार मनोवैज्ञानिक समालोचनाले बेहोर्नु-परेको छ । साथै मनोविश्लेषणात्मक सम्प्रदायले, अझ फ्रायडवादले, साहित्य-सृजनालाई दिएको मनोरोग, वासना, स्वप्न र आत्मतृप्तिको साँगुरो सीमा-प्रति पनि असन्तोष व्यक्त गरिएको छ अनि युङ्ग-प्रभावित आदिमतापरक समालोचना सम्प्रदायका आदिम बिम्बका क्रीडाको पनि भर्त्सना भएको छ । रिचर्ड्‌स्‌को समालोचना व्यवहारवादी मनोविज्ञानमा आधारित अनेक मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायका स्थापनाबाट परिपोषित भए पनि मूलतः मनो-वैज्ञानिक मूल्याङ्कनको स्पष्ट-ग्राह्य प्रणाली दिन असमर्थ भएको कुरा समेत औंल्याइएको छ । सामाजिक मूल्यको वा नीतिवादी मूल्यको उपेक्षाका साथै भाषातात्त्विक र रूपपरक साहित्य-भूमिकाप्रति न्याय नभएको गुनासो पनि यस समालोचनाले भोग्नुपरेको छ । अझ शिशु मनोविज्ञानको प्रारम्भिक धारणाकै समालोचनात्मक अनुसरणलाई अधकल्चो लहडी खेल पनि ठानि-एको छ । तर यस प्रसङ्गमा मनोविज्ञानवादीहरूले दिने गरेको उत्तर पनि तगडा छ— मनोविज्ञानका स्थापना प्रारम्भिक भए पनि रहस्य-वादका विश्रान्तिमा हिँडेर 'मनको नापो' गर्नुभन्दा उपलब्ध मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तको अनुसरण किन नगर्ने अनि मनोविज्ञानका नव-नव विकासका संभावनाप्रति किन विश्वस्त नहुने ? शैशव अवस्थाका मनोविज्ञानमा मतभेद तथा खण्डन-मण्डन भइरहने हुनाले समालोचना मनोविज्ञानको दासानुदास अनि अस्थिर हुन जाने भय पनि देखाइएको छ तर मनोविज्ञानवादीहरू यसरी नै पूर्व-सिद्धान्तका खण्डन-मण्डनबाट विज्ञान विकसित हुन्छ भन्ने ठान्दै कुनै अकाट्य सिद्धान्तका खोजीमा शिशु 'विज्ञान' बाट भाग्ने प्रवृत्तिलाई उडुवा बानी ठह्‌र्‍याउँछन् । जे होस्, भविष्यमा मनोविज्ञान झन् झन् विक-सित हुँदै हुँदै जाने छ र मनोवैज्ञानिक प्रभाव समालोचनामा अझ बढ्ने छ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र बढ्नु पनि अपेक्षित तथा वाञ्छनीय छ भन्ने कुरा निर्विवाद छ । तँपनि साहित्यकार र कृतिको मनोवैज्ञानिक व्याखया नै संपूर्ण साहित्य-सिद्धान्त वा समालोचना-सर्वस्व होइन अनि कृति र कृतिकारको मूल्य निर्णय वा मूल्याङ्कन नै समालोचनाको मूर्धन्य पक्ष हो भन्ने कुरा स्वीकारिनु पर्दछ र मनोविज्ञानका उपलब्धिलाई समालोचनाशास्त्रका विकासका सहयोगी साधनका रूपमा नै प्रयोग गरिनुपर्छ; मनोविश्लेषणबाटै समालोचनाको रूपपरक दायित्व पूर्ण हुने वा समाजपरक र नीतिपरक समालोचना अनपेक्षित छन् भन्ने दुराग्रह लिइनु हुँदैन । भनाइको मतलब के हो भने साहित्यिक समालोचनाका क्रममा मनोविज्ञानको योगदान अत्यन्त उपयोगी रहे पनि मनोविज्ञानपरक समालोचना मात्र भए पुग्छ भन्ने दृष्टिकोण चाहिँ स्वस्थ साहित्यचिन्तन होइन; किन भने आफै एक्लैमा कुनै पनि समालोचना प्रणाली पर्याप्त हुन सक्तैन । निष्कर्षमा चाहिँ मनोविज्ञान जे जति विकसित हुँदै जाँदो छ र जान्छ त्यसलाई अन्य समालोचना-प्रणालीसँगै साहित्यिक अध्ययनका एक प्रबल सहकारी तत्त्वका प्रयोग गर्दै जानुपर्छ भन्ने कुरा निक्लन आउँछ ।

८. उपसंहार

मनोविज्ञानपरक समालोचनासंबन्धी उपर्युक्त छलफलहरूलाई निम्न लिखित बुँदामा फिजारेर समेटी अझ स्पष्ट्याउन सकिने अनुभव हुन्छ:–

(१) साहित्य मूलतः भाषाका माध्यमबाट मानव–मनको अभिव्यक्ति भएकाले प्राचीन कालदेखि नै साहित्यमा मानसिकता अभिव्यक्त हुँदै आएको र प्लेटोका 'दैवी प्रेरणा', 'आवेगको भरण–पोषण' र 'मानवमनलाई प्रभावित गर्ने सामर्थ्य' जस्ता चर्चा र अरिस्टोटलको 'विरेचन' सिद्धान्त तथा होरेसका आनन्दसंबन्धी धारणाबाटै पनि साहित्यसंबन्धी मानसिकता–मूलक दृष्टिकोण प्रकट हुँदै आएका हुन् । परन्तु मनको मोटामोटी जानकारीमा मात्र सीमित नरही मनको विज्ञानका रूपमा मनोविज्ञानको उदय भई साहित्यका सृजना, प्रयोगात्मक समालोचना र साहित्य-सिद्धान्तमा त्यसको प्रयोगको प्रारंभ भने ईशाको बीसौं शताब्दीको प्रथम चरणकै घटना हो ।

(२) मनको अभिव्यक्तिस्वरूप साहित्य र त्यस साहित्यको अध्ययन गरिने प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक समालोचनामा पाइने 'मानसिकता'का प्रसङ्गबाट प्रारंभिक मनोविज्ञान प्रशस्त प्रेरित र लाभान्वित रहेको हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(३) मनको मोटामोटी जानकारीमा आधारित तथा मनोविज्ञानपूर्व-का समालोनामा वा मनोविज्ञानपरक समालोचनामा पनि मूलतः तीनवटै कुरा देखा पर्दछन्— कृतिका स्रष्टाको आन्तरिक व्यक्तित्व, कृतिमा अभि-व्यक्त मानसिकता र भावक (पाठक/दर्शक/श्रोता) का मनमा पर्ने कृतिगत प्रभाव; यिनलाई स्रष्टा, कृति र भावकका मानसिकताका त्रिकोणका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

(४) साहित्यिक मनोविज्ञानका क्षेत्रमा मनोविश्लेषक सिगमण्ड फ्रायडले अग्रणीको भूमिका खेलेका हुन् । ईशाको बीसौं शताब्दीको दोस्रो दशकतिर फ्रायडका मनोविश्लेषणमूलक साहित्य-धारणाको प्रसार भए-पछि नै वस्तुतः मनोविज्ञानपरक समालोचना (यसको पृष्ठभूमि प्लेटो र अरिस्टोटलबाटै थालिए पनि) प्रस्फुटित हुन थाल्छ ।

(५) वस्तुतः फ्रायड आधुनिक पश्चिम चेतनाका तीन महान् निर्मा-तामध्ये एक हुन्; उनी विकासवादका द्रष्टा डार्विन र द्वन्द्वात्मक ऐतिहासिक भौतिकवादका द्रष्टा कार्ल मार्क्ससित तुलनीय हुन् । फ्रायडको कामवाद (यौनवाद) ले विकासवाद र मार्क्सवादले जस्तै परंपरागत पश्चिमा संस्कृति, मूल्य र दृष्टिको खण्डन गर्दै जीवन र जगत्संवन्धी नयाँ दृष्टिकोणात्मकका सङ्क्रमणका क्रममा ऐतिहासिक भूमिका खेल्यो ।

(६) बाह्य ब्रह्माण्ड जस्तै मानवीय आन्तरिक ब्रह्माण्ड (मन) पनि अझै कम ज्ञात छ । मनोविज्ञानलाई अझै पनि शिशु विज्ञान ठानिन्छ । ईशाको उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणदेखि अहिलेसम्म मनोविज्ञानका आठवटा प्रमुख सम्प्रदाय (प्रक्रियावादी, संरचनात्मक, साहचर्यवादी, विश्ले-षणात्मक वा 'मनोविश्लेषण' भनिने व्यक्तित्ववादी, प्रयोजनवादी, व्यवहार-वादी र सामग्र्यवादी) हरूका माध्यमबाट दिव्य सत्ता र धर्मसंवन्धी परंप-रागत धारणाबाट मुक्त 'मानव र मानवीय मन' संबन्धी नयाँ दृष्टिको सूत्रपात भएको छ । अब मन र यसका स्वरूप र कार्य आदिबारे अलि बढी विश्वसनीय जानकारी प्राप्त हुने अवस्थामा हामी छौं । यिनै र अन्य विविध मनोवैज्ञानिक सम्प्रदायबाट प्रभावित समालोचना नै वस्तुतः मनोवि-ज्ञानपरक समालोचना हो; यसमा विश्लेषणात्मक मनोविज्ञान वा मनो-विश्लेषणका प्रवक्ता फ्रायडकै अग्रणी भूमिका देखिन्छ ।

(७) फ्रायडको मनोविश्लेषण साहित्यिक प्रसङ्गसँग निकट रूपमा संवन्धित छ । चेतन, अर्धचेतन र चेतन तीन तह (स्तर)मा मनलाई राख्दै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

फ्रायड दमित अवचेतनलाई नै कलाको मूल स्रोत ठान्दछन् । उनी अवचेतनका स्वप्नविश्लेषणबाट साहित्यतर्फ आउँदै साहित्यकारलाई दिवास्वप्न द्रष्टा तथा मनोरोगी (मानसिक ग्रन्थिका विश्लेषणका सन्दर्भमा) मान्दछन् । दिवास्वप्नका रूपमा झल्कने दमित तथा निषिद्ध अनुभूतिलाई उदात्तीकरण र साधारणीकरणका साथै रूपान्तरण (प्रतीकात्मकता, घनत्वविधान, स्थानापन्नता र निराकरणका प्रविधिद्वारा) का आधारमा अतिनिर्धारण (लगभग आलङ्कारिकता) पूर्वक कृतिका प्रकट रूपमा गर्दै कलाकार आफ्ना अवचेतनका दमित–कुण्ठित अनुभूतिको स्वप्निल परिपूर्ति गर्दछ भनी उनी कलाको मनोविश्लेषणात्मक व्याख्या गर्दछन् । यस क्रममा कामवृत्ति (रतिराग, यौन वा सेक्स) नै मूल मानवीय प्रवृत्ति भएकाले त्यहीनै कलाको प्रच्छन्न–अप्रच्छन्न मूल प्रेरक हो भन्ने उनको राय छ । वस्तुतः फ्रायडका यी धारणाले बीसौं शताब्दीका दोस्रो दशकतिर साहित्यिक सृजना तथा प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक समालोचनामा क्रान्तिको शङ्खनाद गरेका हुन् । उनकै संप्रदायका एडलरका हीनता–उच्चता ग्रन्थिले पनि मनोविज्ञानपरक साहित्य–दृष्टिकोणलाई प्रेरित गरेका हुन् । अझ कार्ल युङ्गका चेतन–अवचेतनका बीचका सहकारिताका धारणा तथा अवचेतनको वर्गीकरण (वैयक्तिक र सामूहिक) एवम् सामूहिक अवचेतन मनका आदि बिम्बले कलाका क्षेत्रमा खेल्ने भूमिकासंबन्धी मान्यताले फ्रायडका उग्रताको उपशमन समेत गर्दै गंभीर रूपमा साहित्य–चिन्तनलाई मनोविज्ञानपरक समालोचनाको सिंहद्वार तर्फ घच्घच्याएका हुन् । मनोविज्ञानका विभिन्न शाखा वा संप्रदाय (विशेषतः व्यवहारवादी मनोविज्ञान)ले फ्रायडका विश्लेषणात्मक मनोविज्ञानले साहित्यिक क्षेत्रमा ल्याइरहेका क्रान्तिलाई अझ बढी इन्धन जुटाउँदै आएको अनुभव हुन्छ ।

(८) मनोविज्ञानका विभिन्न शाखाबाट कैयौं साहित्यिक वाद वा आन्दोलन (पूर्ववर्ती र उत्तरवर्ती दुवै) का जानकारी र व्याख्याका निम्ति सहायता मिलेको पाइन्छ । वातावरण (परिवेष) र जीव–अनुवंशका साथै आन्तरिक सहज (अवचेतन) प्रवृत्तिका अदम्यतालाई अभिव्यक्ति दिने प्रकृतवादलाई व्याख्या प्रदान गर्न, दमित अवचेतनको विकासका रूपमा आत्माभिव्यक्तिको अनियन्त्रित स्वतः स्फूर्त प्रवाहस्वरूप रोमान्टिक धाराको स्वरूप बुझ्न, प्रतीकवादीहरूको वैयक्तिक जटिल अन्तर्विचरणसङ्गीतको मर्म समात्न वा अतियथार्थवादमयताका विभिन्न प्रयोगवादी आन्दोलनहरूमा पाइने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वचालित लेखन (अतिवैयक्तिक र जटिल अनुभूतिको विशृङ्खल साङ्केतिकता)लाई केलाउन वा अस्वादन गर्न मूलतः विश्लेषणात्मक र व्यवहारवादी मनोविज्ञानबाट उपलब्ध हुने आलोक साह्रै सहायक रहेको छ । उपर्युक्त सन्दर्भमा मनोविज्ञानबाट सैद्धान्तिक धरातलका साथै आधारभूत पारिभाषिक शब्दावली समेत प्राप्त भएका छन् ।

(६) मनोविज्ञानका विभिन्न संप्रदायबाट साहित्यका सृजना र समालोचना (प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक) दुवै क्षेत्रमा ठूलो असर परेको छ । अवचेतन मन र त्यसका अनुभूति–प्रक्रिया–यथार्थवादमयताका विभिन्न साहित्यिक वादहरू प्रकट भएका हुन् । नाटक र आख्यानका क्षेत्रका पात्रगत नाना प्रयोगहरू मनोवैज्ञानिक जानकारीबाटै प्रेरित भएका हुन् । वस्तुतः साहित्यका कविता/नाटक/आख्यान र अन्य विधामा समेत अनुभूति र संरचनाका साथै प्रविधि र भाषाका फाँटमा जो क्रान्ति आएको छ त्यो मनोवैज्ञानिक विभिन्न नवीन जानकारीबाट निकै उत्प्रेरित छ; अनुभूतिको तुमुल (सङ्कुल) अस्तव्यस्तता संरचनाको विलय, प्रविधिको सहमुखी नवीनता तथा भाषाका विघटन जस्ता नव -नव प्रयोगहरू मनका बारेका नयाँ–नयाँ सत्योद्घाटनबाटै प्रेरित कौतुकका उपज पनि हुन् । साहित्यिक समालोचनाको प्रयोगात्मक क्षेत्रमा चाहिँ विशेषतः जीवनीपरक समालोचना अन्तर्गत लेखकको अन्तर्व्यक्तित्व केलाउन, कृतिगत अनुभूति र पात्रहरूको विश्लेषण गर्न र समालोचक तथा भावक (पाठक–दर्शक–स्रोता) का कृति–प्रतिक्रिया वा कृति–प्रभावको आकलन गर्न मनका नवीन ज़ावकारीले सघाई मनोविश्लेषणात्मक व्यावहारिक समालोचनाको क्षेत्र र शक्तिको विचार गरेका हुन्; यो फांट फक्रँदो छ । सैद्धान्तिक समालोचनाका क्षेत्रमा चाहिँ मनोविज्ञानपरक समालोचनाले जीवनीपरक समालोचनाको सैद्धान्तिक धरातलका साथै साहित्यकारका अन्तर्व्यक्तित्वका अध्ययनार्थ आधार प्रदान गरेको, प्रभावपरक (इम्प्रेसनिस्टिक) समालोचनालाई परिभाषिक शब्दावली प्रदान गरेको र मूलतः कृतिगत पात्र तथा अनुभूति र अंशतः प्रविधिको पनि विश्लेषणका लागि सैद्धान्तिक सामग्री प्रस्तुत गरेको कुरा उल्लेखनीय छ । बीसौं शताब्दीका मूर्धन्य साहित्य–सिद्धान्तकार आइ० ए० रिचर्डस्को मूल शक्ति उनका मनोवैज्ञानिक सुदृढ आधारमा (मध्यम मार्गी र मनोवैज्ञानिकका रूपमा) देखा पर्छ भने यसलाई मनोविज्ञानपरक समालोचनाको सामर्थ्यको प्रबल साक्ष्य स्वीकार्न सकिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(१०) निष्कर्षमा मनोविज्ञानपरक समालोचनाले सैद्धान्तिक र प्रयोगात्मक दुवै समालोचनालाई सृजना र संप्रेषणको प्रक्रिया (स्रष्टा, कृति र भावक) का विश्लेषणार्थ आधार र पारिभाषिक शब्दावली प्रदान गरेको छ भन्न सकिन्छ ।

(११) अवश्यै अझै मनोविज्ञान एक विज्ञानका रूपमा शैशवमै छ र यसका विभिन्न मान्यताबारे पारस्परिक मतभेद हुनाका साथै ती अपर्याप्त पनि छन् अनि तिनको खण्डन–मण्डन भइरहने हुँदा समालोचना अस्थिर हुने खतरा समेत छ, तैपनि मनबारे अन्दाज मात्र गर्नुभन्दा जेजस्ता जे जति मनोवैज्ञानिक मान्यता उपलब्ध छन् तिनको सावधान र मध्यम मार्गीय प्रयोग गर्दै जानु वेस देखिन्छ ।

(१२) विभिन्न समालोचना–प्रणालीहरूका बीच निश्चय नै मनोविज्ञानपरक समालोचना एक महत्त्वपूर्ण प्रणाली हो; तर यो आफैमा पर्याप्त चाहिँ छैन । हो; मनोविज्ञानपरक र रूपपरक समालोचना प्रणालीका मिलनमा सिङ्गै साहित्य शास्त्रको सामीप्य प्राप्त होला तर अझै पनि अन्य प्रणालीहरूको पूरै उपेक्षा चाहिँ न्यायोचित नठहर्ला ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(घ) आदिमतापरक समालोचना

१. चिनारी

पाश्चात्य समालोचनाका क्षेत्रमा बीसौं शताब्दीसम्म आइपुग्दा देखा परेका नाना समालोचना–प्रणालीमध्ये यो आदिमतापरक वा आदिप्रकार-परक समालोचना अपेक्षाकृत नयाँ घटना हो । यस समालोचनासँग सन्दर्भित 'आर्किटाइप' शब्दलाई 'आदिम प्रकार' वा 'आदि प्रकार' भन्न सकिन्छ अथवा यसलाई 'आदि विम्ब' वा 'आदिम मनोविम्ब' भन्ने नाउँ समेत दिन सकिन्छ । आदिमतापरक समालोचनाले यिनै आदिम मनोविम्बलाई साहित्यको केन्द्रविन्दु स्वीकार्दछ ।

यो आदिमतापरक समालोचना–प्रणाली सामान्यतः मनोविज्ञानपरक समालोचनाकै विस्तार वा विशिष्ट संस्करण जस्तो देखा पर्छ । कार्ल युङ्गका सामूहिक अवचेतन मनका मान्यतावाट प्रेरित यो प्रणाली साहित्यलाई जातीय आदि विम्ब वा आदिम प्रकारकै साङ्केतिक वा प्रतीकात्मक अभिव्यञ्जना ठान्दछ । वस्तुतः सांस्कृतिक मानवशास्त्र (एन्थ्रोपोलजी) को गहीरो प्रभाव यस प्रणालीमा परेको छ । मोटामोटीमा युङ्गको मनोविश्लेषण र मानवशास्त्रको सांस्कृतिक दृष्टिको सहकारितामा यो प्रणाली आधारित छ; यसमा सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय लोक–संस्कृतिको सामाजिक सूक्ष्म प्रतिच्छाया पनि अन्तर्निहित रहेको छ ।

२ विकास प्रक्रियाको रूपरेखा

आदिमतापरक समालोचना प्रणालीको विकास–प्रक्रिया ज्यादा लामो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छैन; तर यसको प्रारूप चाहिँ अठ्ठाह्रौं शताब्दीका प्रथम चरणमै थालिएको छ। मोटामोटीमा यसको विकास–प्रक्रियालाई प्रारूप, सैद्धान्तिक पृष्ठभूमिको निर्माण र उठान, अनि उत्तरोत्तर विकास जस्ता तीन मोडमा बाँडेर हेर्न सकिन्छ। अठ्ठाह्रौं शताब्दीमा विको र हेर्डरका साथै उन्नाईसौं शताब्दीका नित्सेका चर्चामा यसको प्रारूप प्रकट भएको हो भने उन्नाईसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि बीसौं शताब्दीका प्रथम चरणसम्ममा स्वच्छन्दतावादी (रोमाण्टिक) र प्रतीकवादी आन्दोलनबाट उत्प्रेरित हुँदै फ्रायड र युङ्गको मनोविश्लेषण तथा सांस्कृतिक मानवशास्त्रका गतिविधिबाट यसको सैद्धान्तिक तयारीका साथै उठान भएको अनि शेष बीसौं शताब्दीमा यसको उत्तरोत्तर विकास हुँदै आएको कुरा स्मरणीय छ।

३. प्रारूपकालः विको र हेर्डर तथा नित्सेका चर्चा

३·१ विकोः पथनिर्माता

आदिमतापरक समालोचनाको प्रारूप चाहिँ ज्यादा नयाँ नभई केही पुरानै देखिन्छ र ईशाका अठ्ठाह्रौं शताब्दीको दोस्रो दशकतिरै यूरोपमा पुराकथा (मिथ) का बारेमा होमरका महाकाव्यका अध्येता निएपोलिटन विद्वान् विको (भिसो) ले जुन नयाँ व्याख्या प्रस्तुत गरेका हुन् त्यतैबाट यस समालोचनाप्रणालीको प्रारंभिक पृष्ठभूमि प्रकट भएको हो। त्यसैले यिनै विकोको पुराकथा-दृष्टिकोणलाई आदिमतापरक समालोचनाको श्रीगणेशाय मान्नुपर्ला।

मध्यकालकै यूरोपेली विद्वान्हरूमा पनि पुराकथा वा 'मिथ'मा सत्यको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति देख्दै त्यस सत्यको व्याख्या गर्ने प्रवृत्ति नभएको होइन; तैपनि यूरोपको पुनर्जागरण र अझ विज्ञानको अभ्युदय, विवेकको सर्वोपरिता र औद्योगिक क्रान्तिको सुरूवातसँगै पुराकथा वा मिथलाई आदिम मानव–मनको अतिरञ्जनापूर्ण र अविश्वसनीय कपोल–कल्पना ठान्ने प्रवृत्ति बढ्दै आएको देखापर्छ। यसै सन्दर्भमा विवेकवादका विरुद्ध सांस्कृतिक प्रतिक्रियाका रूपमा आदिम मन, त्यसको प्रतीकात्मक सृजनात्मकता, पुराकथा, भाषा र कविताका बारेमा नयाँ चाखका पुनर्जागृतिका प्रथम पाइलाका रूपमा यूरोपीय चेतनाका इतिहासमा विको (भिसो) लाई लिन सकिन्छ। विज्ञान वा विवेकवादका उग्रतामा अलिकति कमी आएपछि लोक-संस्कृतिका विभिन्न पक्ष तर्फका अभिरुचिको पुनरुत्थान थालिन्छ र तिनमा आदिम मान्छेको मनोविलास मात्र नभई सत्यलाई प्रतीकात्मक प्रद्धतिद्वारा समात्ने

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उपक्रम पनि छ भन्ने सोचाइको प्रारंभ हुन्छ; अनुभववादी विको यसै सोचाइका प्रथम पृष्ठ ठहरिएका छन् । उनले पुराकथा (मिथ) का सम्बन्धमा नयाँ दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेपछि आदि प्रकारको पूर्वचर्चा थालिन्छ । इङ्गित वा सङ्केतबाट थालिएको भाषा त्यसपछिका चरणमा पुराकथा र अलङ्कारका रूपमा विकसित हुँदै आज विशुद्ध र क्रमबद्ध परिष्कारमा अन्तिम (तृतीय) चरणमा आइपुगेको अनुमान विकोले गरेका छन् । उनी पुराकथालाई आदिम मानव–मनको एक मात्र भाषा, काव्यात्मक भाषा, मान्दछन् । यस काव्यात्मक भाषाका आफ्नै निजी संरचना र तार्किकता छन् र आफ्ना संरचना–नियम र तर्क भएको यो साँच्चो भाषा हो अनि यो पुराकथा भनिने आदिम मनको काव्यात्मक भाषा ज्ञानको प्रतीकात्मक रूप हो भन्ने दृढ धारणा उनले राखेका छन् र सभ्यताको पुराकथात्मक अध्ययनका क्षेत्रमा उनी पथनिर्माता मानिन्छन् । आदिम मान्छेको नवीन अध्ययनका दृष्टिले उनी प्रथम बौद्धिक प्रयासका प्रतीक बन्न गएका छन् । विकोका स्थापना स्वीकार्य नहुन सक्छन् तर पुराकथा आदिका माध्यमबाट आदिम मानसको अन्वेषण गर्ने उनको अभिरुचि अविस्मरणीय र उनीपछि आउँदो युगका निम्ति पनि प्रेरणादायी हुन गएको छ । वर्तमान युगमै पनि यस सन्दर्भमा विको प्रभावशाली रहेका छन् ।

३.२ हेर्डरको दृष्टिकोण: कान्टका दर्शनका पृष्ठभूमिमा

जर्मन दार्शनिक कान्टका बिचारमा मन निष्क्रिय रूपमा बाह्य जगत्लाई प्रतिबिम्बित पार्ने मात्र नभई हामीद्वारा प्रत्यक्षित यथार्थका आकृतिलाई समेत प्रभावित पार्ने सक्रिय शक्ति हो । यदि त्यसो हो भने पुराकथा, दन्त्यकथा, लय, बिम्ब आदिमा पाइने आदिम मनको प्रतीकविधान पनि सङ्गतिहीन केटौले कल्पना विलास मात्र होइन र यसको आफ्नै अर्थ छ अनि संभवत: सत्यप्रति आफ्नो योगदान छ भन्ने वैचारिक पृष्ठभूमि कान्टबाट प्राप्त हुन्छ । जे होस्; यसै पृष्ठभूमिमा कान्टका सहवर्ती जी० जे० हेर्डर देखा पर्छन् ।

विकोले अट्ठाह्रौं शताब्दीका दोस्रो दशकमा पुराकथात्मक अध्ययनको प्रारंभ गरेका हुन् भने त्यसै शताब्दीका उत्तरार्धमा त्यसै सिलसिलामा कान्टका सहवर्ती जी० जे० हेर्डरले आफ्नो योगदान थपेका हुन् । हेर्डरले भाषालाई पुराकथा प्रक्रियाकै उपज अनि कवितालाई पुराकथाकै गतिशील प्रक्रियाको सुरक्षा–साधन ठानेका छन् । आदिबिम्ब वा आदिप्रकारका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अध्ययनकर्ताहरूका दृष्टिमा हेर्डरको यो योगदान पनि महत्त्वपूर्ण ठहरिएको छ ।

३.३ नित्सेको टिप्पणी

ईश्वरको मृत्युको घोषणाका साथै 'महामानव' को परिकल्पना प्रस्तुत गर्ने उन्नाईसौं शताब्दीका जर्मन दार्शनिक नित्से उनका दुःखान्त नाटकका व्याख्याका निम्ति प्रसिद्ध छन् । उनका दुःखान्तक–व्याख्यामा प्रतीक-चेतनाका साथै मानवीय विवेक र संवेगको द्वन्द्वको प्रतिपादन समेत पाइन्छ । उनले आफ्ना 'दुःखान्तकको उद्‌भव' भन्ने कृतिमा शान्त–सन्तुलित अपोलो देवता र उद्दाम (दुर्दम्य) सङ्गीतका प्रतीक डाइनसियस देवताका चेतनाको द्वन्द्वको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति नै दुःखान्त नाटक हो र विवेक तथा अवेगको यही प्रवृत्तिगत द्वन्द्वको विकसित रूप नै पश्चिमा दुःखान्त नाटक हो भन्ने व्याख्या दिएका छन् । नित्से पनि ठान्दछन्— विज्ञानले पौराणिक विश्वास विम्वको नाश गरिदिए साहित्य पनि नष्ट हुनेछ । उनी उपर्युक्त दुई ग्रीक देवतामध्ये अपोलोलाई परिष्कार, शान्ति र स्वस्थता (विवेक) का प्रतीक र डाइन सियसलाई वन्य पाशविक र सहज स्वभाव (आवेग) का प्रतीक मान्दै दुःखान्तक र अन्य कलाकृतिलाई उपर्युक्त दुई प्रवृत्तिको अन्तर्द्वन्द्वको सन्तुलन र समाधान (समाहिति) को उपज ठान्दछन् । जे होस् नित्सेका दृष्टिकोणमा आदिमतावादको पर्याप्त पूर्वाभास भेटिन्छ ।

४. सैद्धान्तिक तयारी र उठान

४.१ प्रतीकवादको योगदान: स्वच्छन्दतावादका पृष्ठभूमिमा

ईशाका अठ्ठाह्रौं शताब्दीका अन्तिम चरणका साथै उन्नाईसौं शताब्दीका प्रथम चरणसम्ममा यूरोपमा विवेक–युगको विरुद्ध प्रतिक्रियास्वरूप आत्मवादी चेतना वा मानसिक क्रियाकलापतर्फको अभिरुचि निकै नै बढ्न थाल्यो । लोक संस्कृतिका विभिन्न अङ्गको खोज र विश्लेषणको कुतूहलपूर्ण प्रयास प्रशस्त हुँदै जाँदा त्यस अवधिमा जातीय सांस्कृतिक जीवनका विभिन्न पक्ष (उत्सव–पर्व, अनुष्ठान, जादू, टुना–मुना, रोमाञ्च–रचना, नृत्य–सङ्गीत, गीत–गाथा, दन्त्यकथा–पुराकथा आदि विभिन्न सामग्री)को सङ्कलन प्रचुर मात्रामा भयो भने क्रमशः त्यसको अध्ययन-मनन पनि हुँदै आयो । लोक मानसको यस सांस्कृतिक निधिप्रतिका आकर्षणबाट तात्कालिक स्वच्छन्दतावादी (रोमाण्टिक) सृजना र चिन्तन पनि प्रशस्त प्रभावित रह्यो भने उन्नाईसौं शताब्दीका उत्तरार्धमा रोमान्टिक नव–संस्करण पनि भनिने प्रतीकवादी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यिक अभियानका सन्दर्भमा भने लोकसंस्कृतिका विभिन्न सामग्रीप्रति प्रतीकात्मक अभिरुचिको विस्तार देखा पर्‍यो र तत्संबन्धी अध्ययन पनि क्याङ्गिन लाग्यो ।

फ्रान्सेली साहित्यमा कवि बादलेयरका माध्यमबाट सन् १८५७ तिर उदाएको प्रतीकवाद फैलनाका साथै विकसित हुँदै जाने प्रक्रियामा लोक संस्कृतिका विभिन्न सामग्रीमा प्रतिविम्बित आदिम मनोविम्बि वा आदिम मान्छेका प्रतीकात्मक अभिव्यक्तिप्रति चिन्तक र स्रष्टाहरूको रुचि तिखारिन थाल्यो । आदिम मानवीय चेतनाका प्रतीकात्मकताका रूपमा जातीय उत्सव, अनुष्ठान, भाषा, पुराण–दन्त्यकथा, गीत–गाथा, नृत्य–सङ्गीत आदिको पहिचान विश्लेषणको परिपाटी पनि देखापर्‍यो । वस्तुतः आदिम मान्छेले संवेगमय प्रतीक रचनाकै माध्यमबाट आफूलाई व्यक्त्याएको र आफ्नो सांस्कृतिक सेरोफेरोको विकास गरेको अनुभव अब पुष्टिन आयो । प्रतीकवादी साहित्यको बढ्दो विकासले मानसिक आदिम संवेगका साङ्केतिक–प्रतीकमय अभिव्यञ्जना (जादूमय भाषामा पौराणिक स्वप्निलता) तर्फ युगको ध्यानाकर्षण गरेको कुरा स्वीकार्य छ ।

४.२ कार्ल युङ्गको भूमिका: फ्रायडका सन्दर्भमा

प्रतीकवादको चहलपहलको प्रचार–प्रसार भई आदिम मनका प्रतीकात्मकतातर्फ आधुनिक रुचि फैलिरहेका बखत उन्नाईसौं शताब्दीका अन्त्यतिर फ्रायडको मनोविश्लेषण संप्रदाय देखा पर्‍यो । एडलर र अरू युङ्गले आफ्ना पनाका साथ मनोविश्लेषणको परिष्कार गरेका हुन् भने ।

आदिमता (पुराकथा) परक समालोचनाको स्थापना र विकासमा मनोविश्लेषक कार्ल युङ्ग (जुङ्ग) को सैद्धान्तिक भूमिका अत्यन्त विशिष्ट रहेको छ । उनी पुराकथालाई साहित्यिक समालोचनामा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण ठान्दछन् । उनका गुरुतुल्य फ्रायड स्वप्नवादी रहे पनि युङ्गचाहि स्वप्नहरू र पुराकथाहरूका बीचको अन्तरलाई सावधानीका साथ नियाल्नुपर्दछ भन्ने विश्वास गर्दछन् । युङ्गको स्थापनाअनुसार अवचेतन र सचेतन मनमा फ्रायडले ठाने जस्तै अन्तर्द्वन्द्व मात्रै होइन सहकारिता पनि हुन सक्छ र अरू कहिलेकाहीं अवचेतन मन चेतन मनभन्दा पनि सुबोध र सोद्देश्य हुन सक्छ । त्यसैले स्वप्न र पुराकथामा प्रकट अवचेतन मन मानसिक अव्यवस्थाको सङ्केत दिने मात्र नभई पर्याप्त सुबोध र सोद्देश्य पनि बन्दछ । अरू कतिपय स्वप्नहरू विस्तृत संरचना भएका हुन्छन् भन्ने ठान्दै युङ्गले कविताको जस्तै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गरी स्वप्नको पनि विश्लेषण गरेका छन् । अनि युङ्गका दृष्टिमा स्वप्न र पुराकथा मानसिक तृप्तिका कुरा मात्र नभई संज्ञानात्मक (बौद्धिक जानकारी दिने) पनि हुन्छन् । उनका दृष्टिमा स्वप्न र पुराकथामा अवचेतनका संकेत–निर्देशक प्राप्त गरी चेतन मन क्रियाशील हुन सक्छ । युङ्ग पनि स्वप्न र कवितालाई उस्तै मान्दछन्, किनभने दुबै आफैं आफ्नो व्याख्या गर्दैनन्, र एकार्थी मात्र पनि छैनन् ।

प्रतीकवादीहरू र जुङ्गका कविता–धारणामा पर्याप्त निकटता वा समानान्तरता भेटिन्छ । कविता आङ्गिक हुन्छ, आन्तरिक अर्थद्वारा पूर्ण हुन्छ, बौद्धिक आयोजनाभन्दा पर पुग्न सक्छ र यसको अङ्ग–समन्विति स्पष्ट अन्तर्विरोधको समाधान वा समाहिति हुन सक्छ; यिनै धारणाहरू प्रतीकवाद र जुङ्गका बीचमा निकटतम वा समानान्तर देखापर्छन् । स्वप्नमा विरुद्ध तत्त्वहरूको क्रीडाबाट उत्पन्न उत्तेजना विद्यमान रहन्छ र स्वस्थ मन त्यही हो जसमा चेतनाको सङ्कीर्णता विस्तृत–उच्च चेतनाका स्तरमा विकसित हुन्छ भन्ने उनको भनाइ छ र यसलाई उनले स्वीकारेको कविता–स्वप्न–सादृश्यका सन्दर्भमा पनि हेर्न सकिन्छ ।

तर युङ्ग कविता र स्वप्नका बीच वैषम्य पनि देख्छन् । स्वप्न अवचेतनकै निर्माण हो तर कविता अवचेतनको निर्देश भए पनि मूलतः चेतनकै सोद्देश्य निर्माण हो; यहाँ युङ्ग फ्रायडबाट फाटेका छन् । अरू कवि–व्यक्ति र कविताको मनोवैज्ञानिक अध्ययन भिन्न कुरा हुन् भन्ने पनि युङ्ग स्वीकार्छन् साथै साहित्यलाई मनोवैज्ञानिक र स्वप्निल दुई वर्गमा विभाजित गर्दै अत्यन्त वैयक्तिक र विशृङ्खल स्वप्निल प्रतीकहरूको विश्लेषण पनि मनोविश्लेषकले गर्न सक्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । उनका मान्यताअनुसार व्यक्तित्वका दुई पक्ष छन्–अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी । अवचेतन भन्नु दमित–नभएर अविकसित मन हो र यसका पनि दुई रूप छन् व्यक्तिगत र सामूहिक । सामूहिक अवचेतनमा परम्पराप्राप्त वा जातीय तत्त्वहरू रहन्छन् र यही नै 'आदिम प्रकार' वा आदि बिम्ब (आर्किटाइप) हो । पुराकथात्मक र आदिम प्रकारसम्बन्धी समालोचना सम्प्रदाय युङ्गकै मनोवैज्ञानिक खोजको प्रदान हो भन्न सकिन्छ । साहित्य समालोचनामा फ्रायडको अप्रत्यक्ष प्रभाव मात्र परेको छभने युङ्गको प्रभाव यस सन्दर्भमा प्रत्यक्ष रूपमै परेको छ ।

पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासकार द्वय विम्सेट र ब्रूक्सका दृष्टिमा युङ्गबाट पनि नयाँ समालोचना–पद्धतिको ठोस स्थापना चाहिँ भएको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

होइन; स्वयम् युङ्ग पनि यस कुरालाई स्वीकार्छन् । तर मान्छेका व्यवहार र उसको मनको प्रक्रिया अनि प्रतीकात्मक भाषा–सामर्थ्य आदिको त्यो विशेष जानकारी युङ्गको मनोविश्लेषणले प्रदान गरेको छ जसबाट समालोचना–शास्त्र उत्प्रेरित भएको छ र आदिमतापरक समालोचना प्रणालीको जन्म भएको छ । अझ मूलतः आदिम प्रकारका स्थापनाबाट युङ्गले समालोचना–कार्यका निम्ति मानव मनको आदिम अवशेषको सैद्धान्तिक जानकारी दिएका छन् । साथै व्यक्ति–कलाकारका मनोग्रन्थिको अध्ययन र कलाकृति भिन्नै कुरा हुन् अनि कलाकार मनोरोगी होइन भन्दै युङ्गले फ्रायडका कतिपय स्थापनाबाट उत्पन्न अनर्गल धारणाको खण्डन गरेका छन्, यद्यपि कुनै सीमासम्म फ्रायडीय मनोविश्लेषणको भूमिका पनि युङ्ग स्वीकार्छन् । जे होस्; उनका मनोविश्लेषणात्मक स्थापनाले सांस्कृतिक मानव–शास्त्रलाई प्रेरित गर्नाका साथै आदिमतापरक समालोचना–प्रणालीको सैद्धान्तिक धरातलको पनि शिलान्यास भयो भन्ने कुरा विशेष स्मरणीय छ ।

४.३ सांस्कृतिक मानवशास्त्रको योगदान

अठारहौं शताब्दीको अन्तिम चरणदेखि नै थालिएको लोक–संस्कृतिका विभिन्न पक्षको चरण उत्तरवर्ती रोमाण्टिक र प्रतीकवादी साहित्यिक आन्दोलनका क्रममा उन्नाईसौं शताब्दीभर कयाङ्गिँदै र गहिरिँदै आएको हो । शताब्दी–परिवर्तनका समयमा फ्रायडीय मनोविश्लेषणको आगमन र अझ कार्ल युङ्गको सामूहिक अवचेतन मन (जातीय मन; अविकसित मन) का आदिप्रकार वा आदिबिम्बका मान्यताबाट लोक–संस्कृतिका विभिन्न सामग्रीका प्रतीकात्मक अध्ययनका निम्ति सैद्धान्तिक आधार समेत सुलभ हुन लाग्यो । विज्ञानप्रेरित विवेकवादका नजरबाट हेर्दा असङ्गत र अविश्वसनीय आदिम–मध्ययुगीन परिकल्पना भनी हेला गरिने गरेको लोक–संस्कृतिले उन्नाईसौं शताब्दीका आदिम मानसिकतातर्फका झुकाउका सन्दर्भमा प्राप्त गरेको ममतापूर्ण अध्ययनले मनोविश्लेषणका सैद्धान्तिक आधारबाट जुन प्रबल प्रेरणा अनुभव गऱ्यो त्यतैबाट सांस्कृतिक मानवशास्त्रको विकास प्रक्रियाले उत्तेजना प्राप्त गऱ्यो भन्न सकिन्छ ।

छिटपुट लोक–सांस्कृतिक अध्ययन हुँदै नै आए पनि सर एडवार्ड टेलरको 'आदिम संस्कृति' (१८७१) यस क्षेत्रको प्राथमिक विशिष्ट कृति सिद्ध भएको छ । विशेषतः यस फाँटमा सर जेम्स जार्ज फेजरको १२ खण्डे 'सुनौलो हाँगो' (गोल्डेन बाउः १८९०–१९१५) युगप्रवर्तक कृतिका रूपमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखा परेको हो । जादू र धर्मको अध्ययन गर्दै पुराकथालाई प्राग् ऐतिकालिक कालसम्म पुऱ्याउनु यसको मूल प्राप्ति हो । टेलर र फ्रेजरका लोक–सांस्कृतिक यी महान् अध्ययन कार्यका प्रेरणा र प्रभाव फैलिन लाग्यो भने फ्रायड युङ्गका सैद्धान्तिक आधारबाट समेत लोक–सांस्कृतिक सामग्रीको विश्लेषण गरी आदिम मनका प्रतीकात्मकताको अध्ययन गर्ने प्रवृत्ति बढ्न थाल्यो । यस सन्दर्भमा गिल्वर्ट मरेले गरेको ग्रीक संस्कृतिको अध्ययन पनि उल्लेखनीय छ । यिनले ग्रीक साहित्य (विशेषतः महाकाव्य र नाटक) मा निहित मानवीय संस्कारगत अन्तर्द्वन्द्वका सन्दर्भमा ग्रीक संस्कृतिका आदिम तत्त्वको निरूपण गरेका हुन् । प्राचीन वाङमय (विद्यामा) पारङ्गत गिल्वर्ट मरेले पुराना नयाँ विभिन्न भाषाका साहित्यको तुलनात्मक अध्ययनका आधारमा ग्रीक साहित्यको निरूपण गरी पुराना मनोवेग र विश्वासहरू जातीय रूपमा कसरी कलाकृतिमा जीवित र अझै सक्रिय छन् भन्ने आदिमतापरक दृष्टिकोणको विस्तृत प्रतिपादन गरेका छन् । यस्तै जेम्स वेप्टनको 'धार्मिक अनुष्ठानदेखि रोमान्ससम्म' (फ्रम रिच्युअल टु रोमान्स) पनि त्यस समयको अत्यन्त प्रभावकारी सांस्कृतिक अध्ययनका रूपमा देखा परेको हो । यस क्षेत्रका प्रमुख प्राथमिक युगान्तरकारी कृतिहरू यिनै हुन् ।

जे होस्, बीसौं शताब्दीको बढ्दो गतिसँगै विश्वका विभिन्न जातिको सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय अध्ययन तीव्र गतिले जब बढ्दै गयो त्यसको स्पष्ट प्रभाव साहित्यिक सृजना र समालोचनाका क्षेत्रमा पनि पर्दै आयो ।

५. आदिमतापरक साहित्य–चिन्तनको उठान र विस्तारको प्रक्रिया

(१) क्यासिरेरको योगदान

प्रतीकवादी आन्दोलनले साहित्य मात्र नभई लोक–संस्कृतिका नाना क्षेत्रमा समेत हलचल मच्चाइरहेको; फ्रायड र युङ्गका स्थापनाबाट सामूहिक (जातीय) मनका आदि बिम्ब (आदि प्रकार) को मान्यता उपलब्ध भइरहेको र सांस्कृतिक मानवशास्त्रका प्राथमिक युगान्तरकारी कृतिहरूको प्रसार भइरहेका बखत विको र हेर्डरको परंपरामा टेक्तै 'प्रतीकात्मक रूपहरूको दर्शन' (१९२३–२९) लिएर आदिम अनुष्ठान, भाषा र पुराकथामा चाख देखाउँदै इर्न्सट क्यासिरेर देखा परेका हुन् । क्यासिरेरका दृष्टिमा भाषा र पुराकथा प्रतीकविधान रूपी एउटै डाँठका दुई हाँगा हुन् ।

क्यासिरेर आफ्ना पूर्ववर्ती हेर्डरको पुराकथा अध्ययनसंवन्धी योगदा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नलाई महत्त्वपूर्ण मानेर पनि उनको भाषा–उद्भवसंबन्धी सिद्धान्तसँग असहमत छन्; क्यासिरेरका मतमा भाषा पुराकथा–प्रक्रियाको उपज नभई प्रतीकविधानरूपी एकै आवेगका दुई प्रसव हुन् भाषा र पुराकथा । प्रतीक आदिम मान्छेका निम्ति वस्तु र विषयीको (आत्मा) मिलन–स्थलका रूपमा थिएन भन्ने धारणा क्यासिरेरले व्यक्त गरेका छन् । वस्तु र विषयीका बीचको यो द्वैधता आदिम मनुष्यहरूका निमित्त तर्क तथा विचार शक्तिको विकासपूर्व प्राप्त नहुँदा आदिम मान्छेका निम्ति ज्ञाता र ज्ञात वस्तुका बीच भिन्नता नरहेको क्यासिरेर ठान्छन् । त्यसैले प्रतीक वस्तु नै हो, यथार्थ नै हो; नाम र वस्तुका बीचमा फरक आदिम मनःस्थितिमा थिएन । तर जब तर्क–शक्ति र विवेकको विकास हुँदै जान्छ अनि मात्रै भाषाको संवेगात्मक शक्ति वा ऐन्द्रियिक अनुभूति निखिन्छ र शुद्ध वैज्ञानिक भाषा देखापर्छ भन्ने विचार क्यासिरेरले प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । तैपनि कलात्मक अभिव्यक्तिमा चाहिं अझै भाषाले त्यही संवेगात्मक सामर्थ्यलाई सुरक्षित मात्र होइन नवीनीकृत पनि गरेको छ । अतएव क्यासिरेरका विचारमा कलाले आन्तरिक र विज्ञानले बाह्य जीवनलाई व्यक्त गर्दछ । यस प्रसङ्गमा प्रसिद्ध अमेरिकी नयाँ समालोचक रेन वेलेकले क्यासिरेरबारे गरेको टिप्पणी उल्लेख्य देखिन्छ– पुराकथा वा प्रतीकविधान वा आदिम भाषामा सत्यको अस्तित्व स्वीकारे पनि विज्ञान वा विवेकात्मक भाषामै सत्यको विस्तृत-गंभीर अनि उच्चतम स्थिति हुन्छ भन्ने चाहिं क्यासिरेर मान्दछन् ।

निष्कर्षतर्फ जाँदा क्यासिरेरको प्रतीक–दर्शनले प्रतीक–रचनासंबन्धी एकै संवेगका दुई भिन्न–भिन्न शाखाका रूपमा भाषा र पुराकथालाई हेरेको छ र सामान्य संवेद्य अनुभूतिकै तीव्रीकरण र केन्द्रीकरणका रूपमा प्रतीकात्मक आवेगको व्याख्या गरेको छ । क्यासिरेरका विचारमा आदिम मान्छे र उसका संवेगमय भाषामा ज्ञाता र ज्ञेयको द्वैधता थिएन र उत्तरवर्ती समयमै तर्क र चिन्तनको विकास हुँदै आएपछि मात्रै यो द्वैधता सुरू भएको हो; त्यसैले आदिम मान्छेको तीव्र संवेग–शक्तिका सन्दर्भमा भाषाको आदिम संवेगात्मक रूपको मान्यताका साथै बाह्य वस्तु र आन्तरिक सत्य दुवैसँगको तादात्म्यको धारणा पनि उनले पेश गरेका छन् । यस सन्दर्भमा प्रतीक–रचना गर्नाका साथै त्यसको उपयोग गर्ने क्षमताका दृष्टिले मान्छे मान्छे मात्रै, प्रतीक-निर्माता प्राणी देखापर्छ र मानवीय सभ्यताका विकासमा मान्छेको प्रतीक-रचना शक्तिको ठूलो भूमिका प्रकट हुन जान्छ । यसरी क्यासिरेर

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'प्रतीकात्मक रूपान्तरण'को आफ्नो दृष्टिकोण पेश गर्दछन् ।

मानव–इतिहासका क्रममा भाषाले संवेग–शक्ति हराउँदै जान्छ र ज्ञान–विज्ञानको भाषा नङ्गा अस्थिपञ्जर तुल्य हुँदै जान्छ तापनि कलात्मक अभिव्यक्तिका संवेगात्मक भाषामा चाहिँ आधुनिक मान्छेका निम्ति पनि भाषाको त्यो आदिम सृजना–शक्ति सुरक्षित देखिन्छ र अझ सुरक्षित मात्र नभई नवीकृत पनि पाइन्छ भनी क्यासिरेर ठान्दछन् । उनका मतमा कविता वैयक्तिक आवेग नभई आन्तरिक जीवनका वस्तुगत आवेगको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो ।

(२) विल्बर अर्बनको दृष्टिकोण

'भाषा र वास्तविकता' का लेखक विल्बर अर्बनले क्यासिरेरका उपर्युक्त मूल मान्यतालाई स्वीकारेर पनि विज्ञान र दर्शनभन्दा कला र धर्मले नै आदिम भाषा ग्रहण गर्छन् भन्ने क्यासिरेरको दृष्टिकोणको चाहिँ खण्डन गरेका छन् । कला, धर्म र विज्ञान आधुनिक मान्छेका निम्ति पनि महत्त्वपूर्ण छन् र यी तीनवटैका भाषामा अन्तर्निहित वास्तविकतालाई विल्बर अर्बन परस्पर सम्बन्धित पार्न चाहन्छन् । क्यासिरेरले यिनीहरूका बीचमा 'पारस्परिक सीमा र पूरकता' मानेका थिएभने अर्बनचाहिं यस समस्यालाई तिनमा अन्तर्निहित 'वास्तविकताको सम्बन्ध' द्वारा सुल्झाउन खोज्छन् । अर्बनका विचारमा दर्शनशास्त्रले यी तीन वटाका विविधतामय कथनलाई व्याख्या प्रदान गर्दै मध्यस्थता गर्दछ । 'प्रतीकात्मक भाषा' को मर्म फुकाएर यो समाधान गर्न सकिन्छ भन्ने पनि अर्बनको विश्वास छ । प्रतीकहरूको व्याख्या राम्ररी गर्न सकेमा कला, धर्म र विज्ञानका सत्य परस्पर सम्बद्ध हुन जान्छन् न्ने उनको धारणा व्यावहारिक रूपमा चाहिँ पर्याप्त कठिन देखापर्छ ।

(३) श्रीम ल्याङ्गरको दृष्टिकोण

श्रीमती सुसान के० ल्याङ्गरले 'दर्शन : नयाँ साँचोमा' (१९४२) लेख्तै प्रतीक–विधानका बारेमा रोचक र उत्तेजक दृष्टिकोण पेश गरेको पाइन्छ । क्यासिरेरको 'प्रतीकात्मक रूपान्तरण' को सिद्धान्तले दर्शनलाई नयाँ प्रयोजन र समस्या दिंदै पुनर्जीवन प्रदान गरेको उनी ठान्दछिन् । उनका विचारमा, क्यासिरेरको विचार जस्तै, पुराकथा वा 'मिथ' को सृजना मान्छेको प्रथम दार्शनिक प्रयास हो । भाषाका विवेचनात्मक शक्तिका विकासक्रममा सभ्यता विवेकका युगमा आइपुग्छ तापनि विचारहरू प्रयुक्त र श्रान्त भइसकेपछि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

फेरि नयाँ स्वप्न र पुराकथा थालिने परिकल्पना उनले गरेकी छन् । उनका दृष्टिमा कला सामान्यतः 'पुराकथा' सँग सम्वद्ध छ, परन्तु मान्छेको मानसिक इतिहासको बित्दो चरण चाहिँ नभएर नयाँ प्रतीकात्मक रूप नै हो । दर्शन, विज्ञान र चिन्तनका उच्चतम अन्य रूपका सँगसँगै कला पनि विकसित हुन सक्छ भन्ने धारणा उनले राखेको पाइन्छ । मूलतः संगीतका सन्दर्भ दिँदै ल्याङ्गर पनि कलालाई हाम्रो चोखो अनुभूतिको राज्य अनि आन्तरिक जीवनको आदि- विम्ब (पुराकथा) मान्दछिन् ।

'भावना र रूप' (१९५३) मा चाहिँ उनले आफ्नो सिद्धान्तलाई विस्तारपूर्वक कलाका अन्य शाखामा पनि प्रयोग गरेकी छन् । प्रत्येक कलाकृतिमा सशक्त आघात वा चेतना पद्धति हुन्छ भन्ने सिद्धान्त थाप्तै उनी वास्तविक भावना नभई 'भावनाको विचार' कलाकृतिमा पाउँछिन् र त्यसैद्वारा हामी 'चेतनाको जीवन' पहिचान्न सक्दछौं भन्ने ठान्दछिन् । अतएव उनका दृष्टिमा कलाले आत्मपरकता नभएर 'भावनाको जीवन' लाई वस्तुपरकता दिन्छ । यही नै उनको कलासंबन्धी मूल मान्यता ल्याङ्गर हो । दन्त्यकथा तथा पुराकथालाई नै चाहिँ काव्य मान्दिनन् र बरु काव्य–सामग्री ठान्दछिन् ।

तर आधुनिक समालोचकहरू नहिच्किचाई पुराकथा-दन्त्यकथा र साहित्यलाई निकटतम ठान्दछन्, अरू साहसिलो ढङ्गले पनि यस मतको प्रतिपादन गर्दछन् । बितेका ५–८ दशकका मानवशास्त्रसम्बन्धी अध्ययनबाट प्रभावित हुँदै नयाँ समालोचचकहरू प्रत्येक संस्कृतिको प्रारम्भ पुराकथा, धार्मिक अनुष्ठान तथा कविताद्वारा भएको ठान्दछन् अनि आधुनिक मान्छेका अन्तस्तलमा वा अनुष्ठान र पुराकथामा अझै निहित आदिम प्रभावहरूलाई (जातीय सामूहिक अवचेतन मनका स्तरमा आदिमता सुरक्षित रहने हुँदा) त्यस संस्कृतिका प्रारंभिक कालका अवशेषस्वरूप मान्दछन् । यति व्यापक रूपमा नभए पनि ल्याङ्गर पनि पुराकथाबाट काल्पनाका नियम प्राप्त गर्न र प्रतीक–विधानको पद्धति जान्न सहायता प्राप्त हुने ठान्दछिन् । ल्याङ्गरको विचारमा फ्रायड प्रतीक विधानका प्रथम अध्येता हुन् । स्वप्न र काव्यका बीच फ्रायडले सम्बन्ध देखाए जस्तै गरी पुराकथा र काव्यका बीचको सम्बन्ध जुङ्ग र सांस्कृतिक मानवशास्त्री (एन्थ्रोपोलजिष्ट) हरूले प्रस्तुत गरेका छन् भने त्यसतर्फ श्रीमती ल्याङ्गरको पनि रुचि देखिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निष्कर्षतर्फ जान खोज्दा श्रीमती ल्याङ्गर पनि पुराकथालाई दार्शनिक चिन्तनको प्रारंभिक वा आदिम चरण तथा सामान्य विचारहरूको प्रथम मूर्तन ठान्दछिन् । सभ्यताका यात्रामा पुराकथात्मक (प्रतीकात्मक) र विवेकात्मक चक्रको पुनरावृत्ति वा निरन्तरतामा उनको विश्वास देखिन्छ । उनका मतमा आन्तरिक अनुभव र प्रत्यक्षण भए अनुसार, जीवनलाई ग्रहण गर्नु कला हो । जहाँसम्म आदिम मनका प्रतीकात्मक रचना स्वरूप पुराकथा र साहित्यको पारस्परिक संवन्धको कुरा छ, श्रीमती ल्याङ्गरको विचार केही फरक देखिन्छ । उनका विचारमा दन्त्यकथा, पुराकथा र परी-कथाहरू स्वयम्मा साहित्य होइनन् र प्रकल्पना (फेन्टेसी) मात्र हुन, कला-कृतिका स्वाभाविक सामग्री भने बरु यी हुन् ।

(४) नर्थप फ्राइको मत

नर्थप फ्राइचाहिं आदिम प्रकार (आर्किटाइप) को अविष्कारबाट साहित्यिक समालोचनालाई साँच्चो विज्ञानको रूप दिन सकिने सम्भावना देख्छन् । जुन कलात्मक वस्तुसँग सम्बन्ध छ त्यसको संरचना-विश्लेषणमा सीमित हुन विवश साहित्य-समालोचनाले पुराकथाका अध्ययनबाट आविष्कृत आदिम प्रकारहरूको ज्ञानबाट वैज्ञानिकता प्राप्त गर्ने विश्वास यिनीहरूले राखेका छन् । कवि वास्तवमा सक्षम माध्यम मात्रै हो तर कवितामा चाहिं रूप प्राप्त भएकाले त्यसको रूपात्मक् कारण खोज्न सकिन्छ भने आदिम प्रकार त्यही रूपात्मक कारण हो भन्ने दृष्टिकोण नर्थप फ्राइले व्यक्त गरेका छन् । साहित्यको इतिहास के हो ? यी पुराकथामा निहित आदिम प्रकारबाट परिष्कृत-जटिल मनोवेगतिरको यात्रा नै साहित्यको विकास-यात्रा हो । त्यसैले साहित्यको अध्ययन आदिम संस्कृतिमा अन्तर्निहित सरल-सामूहिक प्रकार (आर्किटाइप) बाट अझ राम्ररी गर्न सकिने सम्भावना नर्थप फ्राइ देख्छन् । त्यसैले उनका मतमा लोक-संगीत, पुराकथा र धार्मिक विधानका आदिम माध्यमबाट साहित्यिक उद्भव-प्रक्रियाको जानकारी प्राप्त हुन सक्छ; सम्पूर्ण साहित्यिक विधा तिनै आदिम सरल रूपका विकास हुन् । वस्तुतः समालोचना एक सामाजिक विज्ञान हुनेछ र सामूहिक तथा बहुशास्त्रीय पद्धतिका रूपमा पनि प्रयुक्त हुन सक्नेछ भन्ने नर्थप फ्राइको विश्वास छ । समालोचनाले जब सांस्कृतिक जीवनकी धात्री वा धाईको भूमिका खेल्ने छ, काव्य-बालकलाई सम्पादकहरू, अलङ्कार शास्त्रीहरू र भाषाशास्त्रीहरू, साहित्यिक मनोविज्ञानवेत्ताहरू, साहित्यिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामाजिक इतिहासकारहरू, दार्शनिकहरू तथा विचारधाराका इतिहासकारहरू र अन्त्यतः साहित्यिक मानवशास्त्रीहरूका संयुक्त निरीक्षणबाट छानवीन, वर्गीकरण र स्तरनिर्धारण प्रदान गर्न सकिने छ भन्ने उनको अभिमत छ । परन्तु पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासकारका रूपमा विन्सेट र ब्रूक्स के टिप्पणी गर्दछन् भने समालोचना प्रक्रियासंवन्धी यो सादृश्य कारखाने खालको प्रतीत हुन्छ अनि यसरी समालोचना मूल्य– निर्धारणविहीन वर्णनात्मक समाजविज्ञान बन्दछ अनि यस्तो समालोचना पुरानो इतिहासवादकै प्रतिरूप एक सिद्धान्त साबित हुन जान्छ ।

(५) रिचार्ड चेजको दृष्टिकोण

'पुराकथाको खोज' लेख्तै रिचार्ड चेज 'पुराकथा' लाई मूल्य– संकेतक ठान्दछन् । कुनै कविता पुराकथात्मक छभने मूल्यवान हुन्छ । रिचार्ड चेजको 'पिंजरा' प्रतीकलाई स्पष्ट पार्दै पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासकार विंसेट र ब्रूक्स के प्रतिपादन गर्छन्भने रिचार्डका दृष्टिमा पुराकथाले मान्छेभित्रका ध्वंसात्मक शक्तिलाई पिंजरामा पन्छीलाई झैं थुनेर तहलाएको थियो, कला पनि त्यही पुराकथा हो तर रूढिमा विश्वास नगर्ने खालको पुराकथा । अर्थात् रूढि भत्किन सक्छ तर कला रूढि–बद्ध नहुने भएकाले भत्किन्न र आजको कलाले त्यसरी नै हामीभित्रका ध्वंसात्मक शक्तिलाई पिंजराबद्ध पार्दिनुपर्छ, जसरी रूढि भत्किनुभन्दा पहिले पुराकथाले गरेथ्यो । तैपनि पुराकथा र रूढि–विश्वास विभाज्य छन् भन्ने धारणा विवादास्पद देखिन्छ ।

अर्कोतिर लेस्लाइ फ्राइड्लर्चाहिं पुराकथाले दिएको परिप्रेक्ष्यबाट प्रमाण टिप्तै 'निर्वैयक्तिक कला' वा रूपपरकतावादको खण्डन गर्न चाहन्छन् । उनका दृष्टिमा निर्वैयक्तिक रूपमात्र होइन, पुराकथात्मक विषयवस्तु पनि महत्त्वपूर्ण छ । कविका इरादा र प्रवृत्ति वा जीवनीको अध्ययनबाटै पुराकथात्मक सामग्रीको हेतु खोज्न सकिन्छ भन्ने उनी ठान्दछन् । उनको भनाइअनुसार कविता वस्तुगत मात्र नभएर कविको अन्तरात्माको गतिविधिको उद्घाटन गर्ने छेस्केनी पनि हो र अझ कवि आफ्नो जातिको चेतनाको पुनर्निर्माणकर्ताभन्दा ज्यादा जातीय अवचेतनको मुक्तिदाता हो । उनीद्वारा व्यक्त धारणा अनुसार कवि आफ्नो त्यस अवचेतन अन्तरात्मासम्म हामीलाई लैजान्छ र हामीले विश्वास गर्न छाडचौं भनिसकेका लोक–कथाका नायक प्राचीन देवताहरूका उपस्थितिमा हामीलाई पुऱ्याउँछ अनि ऊ हामीसँग एकाकार हुन्छ । फ्राइडलरका मतका बारेमा समालोचनाका इतिहासकार

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विसेट र ब्रूक्स टिप्पणी गर्छन्— फाइड्लर र पुराकथाका अन्य सम्प्रदायका समालोचकहरूले तथा स्वप्नको मनोविज्ञानका प्रवक्ताहरूले के समालोचनाको नयाँ साँचो प्राप्त गरेका हुन् त भनेर हेर्दा यिनीहरूले जे जस्तो योगदान गरे पनि परम्परागत समालोचनाले वेहोर्नु परेका मूलभूत समस्याको कुनै नयाँ उत्तर खोजेको पाइन्न । श्रीमती ल्याङ्गरले फ्रायडका सिद्धान्तका बारेमा भनेजस्तै पुराकथा–सम्प्रदायका सम्बन्धमा पनि भन्न सकिन्छ । यिनीहरूले वास्तवमा उत्कृष्ट र निकृष्ट कलाको मूल्याङ्कन गर्ने आधार–विशेष प्रस्तुत गर्न सकेका छैनन्, यिनीहरूको व्याख्यापछि पनि कला सपना जस्तै सहज आत्माभिव्यञ्जक तत्त्व रहेको छ । कुनै पुराकथा अर्को पुराकथाभन्दा प्रभावशाली होला वा कुनै पुराकथाको प्रयोग बढी कलात्मक र सशक्त ढंगले गरिएला । तर यत्तिवाटै साहित्यिक मूल्य–निर्णय गर्ने आधार प्राप्त भई उत्कृष्ट कला छुट्टिन्छ त ? निष्कर्षमा पुराकथा–सम्प्रदायको योगदान स्वीकार्य भए पनि यसबाट नयाँ समालोचना–शास्त्र निस्किन सकेको अनुभव पटक्कै हुन्न । पुराकथात्मक अध्ययनको साहित्यिक उपयोगिता काव्य–संरचनाकै अध्ययनमा मात्र छ ।

(६) मड बड्किनको मत

यसै सन्दर्भमा मड् बड्किनद्वारा प्रस्तुत 'काव्यका आदिम प्रकारीय पद्धति' संबन्धी दृष्टिकोण पनि महत्त्वपूर्ण देखापर्छ । बड्किनका दृष्टिमा प्राचीन– नवीन दुबै कवितामा प्रयुक्त आदिम विम्बहरू नै आदिम–प्रकारीय (आर्किटाइपल) पद्धति हुन् । मनोविज्ञान, तुलनात्मक धर्मशास्त्र, मानवशास्त्र र अन्य शास्त्रका सहयोगबाट विश्वजनीन तात्पर्य भएका र मानवीय अन्तरात्मामा गहिरो जरा रहेका विम्वहरूलाई आदिम प्रकारको अभिव्यक्ति मान्दै उनी कविताको विवेचना गर्दछिन् । अतएवं आदिम प्रकार (आर्किटाइप) का जानकारीले पूरै रूपले नयाँ समालोचना प्रणाली दिए वा नदिए साहित्यिक रचना र व्याख्याका पुरानै प्रक्रियाहरूलाई भने नयाँ विशेष सामर्थ्य प्रदान गरेको कुरा यिनका समालोचनाबाट स्पष्टिन्छ ।

(७) अन्य विभिन्न विद्वान्हरूका धारणा

ग्रीक संस्कृति र वाङमयका गंभीर अध्येता गिल्वर्ट मरे तिनै प्राचीन मनोवेग र विश्वासहरू जातीय रूपमा विभिन्न युगका (आजसम्मका) कलाकृतिमा जीवित तथा सक्रिय रहेको अनुभव गर्दै अदिमतावादको पुष्टि गर्दछन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

इ० एस० डलनस चाहिँ कस्तो ठान्दछन् भने कलाकार हाम्रा अवचेतन अंशलाई स्पर्श गर्न खोज्दछ र अवचेतनका गाधूलिमा नै हाम्रा मानसिक क्रियाहरूलाई आदिविम्वहरूले छुन्छन् । डा० जोन्स र बड्किन (पूर्वचर्चित) ले पनि आदिविम्वको यस चिन्तन–प्रणालीको उपयोग गरेका छन् ।

नथ्रप इर्भचाहिं आदिम प्रकारका अध्ययनबाट नयाँ साहित्यिक समालोचना–विज्ञानको सम्भाव्वना देख्छन् । यस संभाव्य समालोचना विज्ञानले कृतिका संरचनाका विश्लेषणमा मात्र सन्तोष अनुभव गर्दैन भन्ने उनको भनाइ छ । त्यसैले उनका सोचाइमा प्राचीन प्रकार वा प्रवृत्ति (आर्किटाइप्स) सामूहिक अवचेतनमा निहित आदिम–आदिम विम्ब हुन् र पुस्ता–प्रतिपुस्ताका प्रत्येक जातिका मान्छेहरूका यिनै आदिम प्रकार वा प्राचीन प्रवृत्तिहरूको अध्ययनबाटै कविताको वैज्ञानिक आधार ज्ञात हुन सक्छ ।

इरिच फ्रेमको भनाइ चाहिँ के छ भने 'पुराकथा हामीलाई हाम्रै सन्देश हो र आन्तरिकलाई पनि वाह्य घटनाको रूप लिन सम्भव बनाउने गुप्त (साङ्केतिक) भाषा हो ।' त्यसैले उनका दृष्टिमा कलाकार पुराकथा निर्माता हो; ऊ आफ्ना अवचेतनबाट आदिम सत्य बोल्ने पुराकथाकार हो । यस सन्दर्भमा आदिमतापरक समालोचनाले गर्ने कार्य के हो ? इरिच फ्रेमका अनुसार यस समालोचनाले कृतिमा अन्तर्निहित पुराकथाका रूपमा व्यक्त त्यही सङ्केत भाषालाई पहिल्याउँछ र आदिम सत्यका ती सङ्केतलाई फुकाउंछ जसबाट हामीलाई कृतिको विवेकसंमत अर्थ प्राप्त हुन्छ ।

८ साहित्य सृजना र प्रयोगात्मक समालोचनामा आदिमतावादको असर

ईशाका वीसौं शताब्दीका प्रथम चरणमा कार्लयुङ्ग (फ्रायड समेतका पृष्ठभूमिमा) का मनोविश्लेषणबाट सामूहिक अवचेतन मन (जातीय मन, अविकसित मन, आदिम मन) का आदि प्रकार वा आदि विम्ब र सृजना–प्रक्रियामा तिनको भूमिका बारे जानकारी प्राप्त हुनाका साथै टेलर र फ्रेजरका क्रमशः 'आदिम संस्कृति' र 'सुनौला हाँगा' का तत्संवन्धी सांस्कृतिक अध्ययनबाट साहित्य–चिन्तनका क्षेत्रमा मात्र नभई साहित्यिक सृजना र प्रयोगात्मक समालोचनाका फाँटमा पनि नयाँ चहलपहल देखा पर्‍यो । सामूहिक अवचेतनका आदि विम्वको सृजनात्मक मान्यता र लोक–संस्कृतिको आदि विम्बपरक अध्ययनबाट कुतकुतिएका आधुनिक स्रष्टा र समालोचकहरूका प्राथमिक प्रयोगहरू अत्यन्त विलक्षण रहेका छन् । आन्तरिक अनुभव–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सत्यलाई पुराकथाका गुप्त लिपिमा साङ्केतिक भाषामा अभिव्यक्ति गर्ने आदिम मन (समूह अवचेतन वा जातीय चेतनाका स्तरमा आधुनिक मान्छेमा पनि अवशिष्ट तथा तिनका स्वप्न र सृजनाका रूपमा प्रकट हुने) का जानकारीबाट पुराकथाको मूल्य एवम् 'आदिम मानसिकताको सामाजिक स्मृति' को जुन नयाँ धारणा देखाप-यो त्यसले बीसौं शताब्दीका प्रथम चरण-देखिनै यूरोप-अमेरिकाका प्रयोगशील प्रतिभाहरूलाई छोयो र तिनका कृतिमा आदिबिम्बको प्रयोग गर्ने प्रक्रिया थालियो; त्यस्तै प्रयोगात्मक समालोचकहरूले पनि पुराना कृतिलाई आदिमतापरक समालोचनाका कोण-बाट केलाई व्याख्या गर्ने र नवीनतम प्रयोगवादी कृतिका आदि बिम्बलाई अर्थ्याउन पनि बीसौं शताब्दीका प्रथम चरणमै थालेको पाइन्छ ।

यस क्रममा सुप्रसिद्ध अङ्ग्रेजी प्रयोगवादी उपन्यास-डी० एच्० लरेन्सका कृतिमा पाइने 'रक्त चेतना' को दृष्टिकोण त्यही आदिमतापरक प्रभाव हो जसका आधारमा लरेन्सको आधुनिक मान्छे उपर्युक्त आदिम जीवन बाँच्छ । अर्का प्रयोगवादी उपन्यासकार जेम्स ज्वाइसको विख्यात 'युलिसिस' उपन्यास पनि त्यही आदिमतापरक प्रभावको सूचक कृति हो ।

आदिमतापरक दृष्टिकोणबाट प्रभावित प्रथम–प्रथम साहित्य-सृजनाकै चर्चाका क्रममा प्रयोगवादी अङ्ग्रेजी कवि टी० एस्० इलियटको पनि नाउँ लिनुपर्ने देखिन्छ । इलियटको 'बाँझो जग्गा' (वास्ट ल्याण्ड) भन्ने काव्यमा जर्मन वेस्टन द्वारा लिखित 'धार्मिक अनुष्ठानदेखि रोमाञ्चसम्म' भन्ने लोकसांस्कृतिक विश्लेषणात्मक ग्रन्थको प्रचुर प्रभाव देखिन्छ । कवि इलियट आफ्ना काव्य-कविताका सृजना-क्रममा फ्रेजरको विख्यात लोक-सांस्कृतिक ग्रन्थ 'सुनौला हाँगा' (१८९०–१९०५) का विस्तृम प्रभावप्रति कृतज्ञ रहेका छन् । समकालीन अर्का प्रतीकवादी अङ्ग्रेजी कवि यिट्स स्वयम् पुराकथा (विशेषतः आयरल्याण्डको प्रचलित लोककथा) बाट प्रभावित छन् र कविहरूका निम्ति नयाँ पुराकथा अपेक्षित ठानेर पनि वर्तमान स्थितिमा सो पुराकथा लेखन सकिन्न भन्ठान्छन् ।

आदिमतापरक अध्ययनबाट प्रभावित हुँदै नयाँ समालोचकहरू पनि विभिन्न देश र समयका लिखित–अलिखित अनि प्राचीन–नवीन साहित्यमा उनै आदिम प्रकारहरू देखाउँदै आदिम मान्छेका प्रवृत्ति आधुनिक मान्छेका अन्तस्तलमा अझै पनि अवशिष्ट ठान्न पुग्छन् । यी समालोचकहरू केही चाहिँ सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय मोडेल (ढाँचा) तर्फ पनि लागेका छन् र घेरैजसो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चाहिँ प्रभावपरक (इम्प्रेसनिस्टिक) समालोचनाको वृत्तभित्र आदि विम्बको व्याख्यामा रमाएका छन् । त्यस्तै कतिपय सिद्धान्तचिन्तकहरूले पनि उदाहरणका क्रममा प्रयोगात्मक समालोचनाको छनक दिएका छन् । जे होस्; आदिमतापरक प्रयोगात्मक समालोचनाका प्राथमिक महत्त्वका समालोचकहरूमध्ये 'काव्यमा आदिम प्रकारीय पद्धति'को रचना गर्ने मड् मड्किन; 'प्रतिकात्मक क्रिया'का लेखक केनेथ बर्क, 'ह्विल अफ् फायर' लेखी शेक्सपियरका कृतिलाई नयाँ व्याख्या प्रदान गर्ने विलसन नाइट, कलिन स्टिल आदि विशेष उल्लेख ठानिन्छन् । यिनीहरूका समालोचनामा आदिमतावादका प्रेरणा, प्रभाव र प्रयोग पर्याप्त मात्रामा भेटिन्छन् । जे होस्; यस आदिमतापरक समालोचनाले 'पुराकथा' र (आदिम आन्तरिक सत्यको प्रतीकात्मक कथन) मात्र नगरी कुनै सांस्कृतिक पद्धतिमा अन्तर्निहित आदिमता वा सामान्यताका अध्ययनतर्फ पनि रुचि राखेको भन्ने कुरा स्मरणीय छ; जस्तै डी० एच्० लरेन्सद्वारा गरिएका प्रयोग वा लेस्लाई फाइडलनद्वारा प्रस्तुत अमेरिकी संस्कृतिका सामान्यताको विश्लेषण ।

७ आदिमतापरक समालोचना : व्याख्या र समीक्षा

७.१ पृष्ठभूमि र दृष्टि

आदिम प्रकारीय वा आदिमतापरक समालोचना–प्रणाली हालसालै प्रतिष्ठित हुँदै आएको हो । यसलाई पुराकथात्मक, धार्मिक अनुष्ठानात्मक (संस्कारात्मक) र आदिविम्वात्मक समालोचना पनि भनिन्छ । यस समालोचना–सम्प्रदायको परिचय दिँदै 'साहित्यिक समालोचनाका पाँच सम्प्रदाय'का सम्पादक विल्बर स्कटले प्रकट गरेको दृष्टिकोण उल्लेखनीय छ । उनका भनाइमा यो समालोचना प्रणाली अन्य समालोचना प्रणालीका सापेक्षतामा हेर्दा विलक्षण देखापर्छ । किनभने रूपरक सम्प्रदायमा जस्तै यसमा पनि सूक्ष्म कृतिगत अध्ययन हुने भए पनि सौन्दर्यात्मक आन्तरिक मूल्यभन्दा अतिरिक्त मानवीय मूल्यको खोजी समेत यस समालोचना-प्रणालीले गर्दछ; अनि कलाकृतिले पाठकमाथि पर्ने प्रभावको पनि विश्लेषण गर्ने हुनाले यो प्रणाली मनोवैज्ञानिक देखा पर्नाका साथै मनोवैज्ञानिक प्रभाव अन्तर्गत आधारभूत रूपमा सांस्कृतिक र सामाजिक अतीतको अध्ययन गरिने हुनाले यो प्रणाली ऐतिहासिक तुल्य समेत लागे पनि यसले साहित्यको युग–निरपेक्ष सर्वकालिक महत्त्व समेत देखाउँछ । तैपनि समीक्षक स्कटकै शब्दमा भन्दा यो कुनै 'आधारभूत सांस्कृतिक पद्धति' प्रदर्शित गर्ने समालोचना–सम्प्रदाय हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मूलतः मनोविश्लेषक युङ्ग र लोक-संस्कृतिका अध्येता फ्रेजरबाट प्रभावित या दिग्दर्शित यस समालोचना-प्रणालीलाई सांस्कृतिक मानवशास्त्रका र मनोविज्ञानका उत्तरवर्ती मान्यता र गतिविधिबाट पनि सहयोग प्राप्त भएको पाइन्छ।

फ्रायडीय मनोविश्लेषणका स्थापनाहरूले आधुनिक सभ्य मान्छेका अवचेतनमा असभ्य आदिम विम्ब वा संस्कार-विश्वास रहनाको अर्थ मनोरोग ठाने पनि युङ्गवादीहरूलाई व्यक्तिमा देखा पर्ने मूल्यवान् जातीय चैतन्य मान्दछन्। यही जातीय सांस्कृतिक चैतन्य (सामूहिक अवचेतन मनका प्रतीकात्मकता) का आदिम प्रकार वा आदि विम्बका आधारमा फ्रायडका प्राथमिक सहकारी कार्ल युङ्गले नै आदिमतावादी समालोचनाका निम्ति आधारभूत सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि खडा गरेका हुन्। आफ्ना कतिपय विशेष धारणा पेश गर्दै युङ्गले सामूहिक अवचेतनको जुन सिद्धान्त प्रस्तुत गरे त्यसैबाट यस समालोचना-सम्प्रदायको बीज-विन्यास भयो भन्न सकिन्छ। पुराकथा (प्रतीकात्मक वा साङ्केतिक अभिव्यक्ति) आदिम मनःस्थितिका वक्रोक्ति हुन् र सभ्य मान्छेका अवचेतनमा पनि पुराकथाका रूपमा यी आदिम प्रकार अवशिष्ट तथा अन्तर्निहित छन् भन्ने उनको धारणाले यस समालोचना-प्रणालीमा विशेष प्रभाव पार्दै आएको छ। विल्बर स्कटका दृष्टिमा अतिप्राकृतिक तत्त्व अविश्वसनीय भइसके पनि 'पुराकथा' (पुराण-दन्त्यकथा तथा अन्य आदिम मानसिकता) आधुनिक मान्छेका निम्ति समेत प्रभावशाली रहनाको कारण यही हुनु पनि सम्भव अवचेतनका गोधूलिमा हाम्रा मनका क्रियालाई आदिम प्रकार वा आदि विम्बले स्पर्श गर्नाको तात्पर्य हाम्रै सभ्य र आधुनिक मन अन्तर्गत पनि अविकसित सामूहिक (जातीय) अवचेतन मनको अस्तित्व हुनु हो भन्ने कुरा निकै तर्कपूर्ण प्रतीत हुन्छ।

मनोविश्लेषणवादीहरू विभिन्न 'मानसिक ग्रन्थि' वा 'मनोजटिलता'का सूत्रहरूका आधारमा साहित्यको मूल्याङ्कन गर्न चाहन्छन्। यस क्षेत्रमा सबभन्दा ज्यादा युङ्गको सम्प्रदाय प्रभावशाली रहेको छ। लोक-संस्कृतिका सन्दर्भमा जाति, धर्म, पुराकथा र साहित्यको अध्ययनमा युङ्ग सम्प्रदायका मनोविश्लेषणमा चर्चित प्रतीकात्मक प्रविधिहरूको पर्याप्त उपयोग हुँदै आएको छ। यस्तै आधारभूत प्रविधि हो आदिम प्रकार वा आदिविम्बको मान्यता। कतिपय कवितामा मनलाई अभिभूत पार्ने जुन सामर्थ्य हुन्छ त्यो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामर्थ्य कलाकारको सचेत अनुक्रियाभन्दा त्यसभित्र वा त्यसभित्र पनि अन्तर्निहित त्यस अवचेत शक्तिमा आधारित रहेको हुन्छ जसलाई आदिम विम्व वा आदिम प्रकार भन्नु उपयुक्त हुन्छ । यस्तै अगणित प्रकारका (हाम्रा पुर्खाहरूका) अनुभूतिका अवशेष हुन् यी आदिम प्रकारहरू अथवा आदिम विम्व (आर्किटाइप्स) । साहित्य आदिम संस्कृतिको उद्भव हो भन्ठान्दै युङ्ग र उनका अनुयायीहरू प्रतीक र पौराणिक विश्वास-विम्वमा विशेष जोड दिन्छन् । तुलनात्मक अध्ययन गर्दा विश्वसाहित्यमा आदिम विम्वका दृष्टिले समानता पाइन्छ भन्ने धारणा यिनीहरूले पेश गरेका छन् । विश्वजनीन रूपमा यावत् मान्छेमा यी आदिम प्रकार र विम्बहरू देखापर्छन् भन्ने मान्यता प्रकट गर्दै यही सामूहिक–आदिम अवचेतनको प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति नै साहित्यको मुटु तत्त्व हो भन्ने धारणामै आदिमतापरक समालोचना विकसित भएको छ । कार्लयुङ्ग र फ्रेजरबाट प्रवर्तित यो दृष्टिकोण केनेथ बर्क र मड बडकिन आदि विद्वान्हरूबाट पनि समर्थित छ ।

७.२ समीक्षात्मक टिप्पणी

एक प्रकारले आदिमतापरक समालोचना साहित्यिक मानवशास्त्रका वा नृवंश विज्ञान हो । साहित्यपूर्वका प्राचीन उत्सव-अनुष्ठान, पुराण,लोक–साहित्य सङ्गीत–नृत्य आदिबाटै विकसित हुँदै साहित्यको उद्भव भएको हो अनि साहित्यिक विधा पनि पनि यसै प्रक्रियामा निक्लिएका र पछि विकसित भएका हुन् भन्ने वंशानुक्रमिक (मानवशास्त्रीय) धारणा पनि यस समालोचना अन्तर्गत व्यक्त्याइएको छ । केही विद्वान्हरूका दृष्टिमा चाहिँ यसरी आदिमतापरक समालोचनाले मानवशास्त्रकै उपनिवेशमा साहित्यलाई लैजान खोजेको छ । समालोचनालाई मानवशास्त्र (एन्थ्रोपोलजी) का अधीन राख्ने प्रयास भनी आदिमतापरक समालोचना उपर दोषारोपण गरिएको पाइन्छ ।

कविता वालक, कवि आमा र समालोचक धाईको रूपक पनि यस समालोचना प्रणालीमा प्रयोग गरिन्छ । कवि आदिम आवेगहरूकै दबावबाट लेख्छ र तिनवाट मुक्ति चाहन्छ भने धात्री वा धाई समालोचना (आदिमतावादी समालोचना)ले चाहिँ कविले जन्माएको आदिम आवेग–अभिव्यक्तिको कविता–वच्चालाई स्याहार–सुसार प्रदान गर्दछ अनि कविले जन्माई छाडेको ठाउँबाट आदिम–आवेगको व्याख्या (कविता)लाई अगि बढाउँछ । तर यो धारणा साहित्य–समालोचनाका मुलुकमाथि समाजशास्त्रीय र मानवशास्त्रीय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतिक्रमण हो भन्ने दोषारोपण पनि आदिमतापरक समालोचनामाथि लागेको छ ।

उक्त दुई दोषारोपणका बारेमा विचार गर्दा दोस्रो आरोप जे जस्तो भए पनि पहिलो आरोप चाहिँ कमजोर प्रतीत हुन्छ; किनभने साहित्य र यसका विभिन्न विधिका उद्‌भव र विकासप्रक्रिया बुझ्ने प्रसङ्गमा लोक–संस्कृतिका विभिन्न सामग्रीलाई स्रोत र प्रारूप मान्दै छानवीन गर्नु आलोचनाभन्दा प्रशंसनीय नै अनुभव हुन्छ । विधा–सिद्धान्त वा विधा–विकास–प्रक्रिया बुझ्ने यसबाट सहायता नै प्राप्त भएको पाइन्छ ।

आदिमतावादी सम्प्रदायका विरुद्ध अन्य गुनासा पनि बढ्दैछन्, यसको प्रयोग–वृद्धिका साथै यसमाथि आक्रमणहरू पनि चर्किंदै छन् । यो कुनै नयाँ समालोचनात्मक मूल्याङ्कन होइन, बरु विषयवस्तुको व्याख्याविशेष हो भन्ने धारणा देखापरेको छ । माल्कोल्म काउले चाहिँ यस प्रणालीलाई 'जादूगरी' ठान्दछन् भने सम्भवतः कतिपय आदिमतावादी विवेचकहरूले यस्तै चटक गरेका पनि छन्, तर यसबाट सम्पूर्ण सम्प्रदायकै अवमूल्यन भने गर्न सकिन्न ।

विल्वर स्कट के ठान्दछन् भने यो समालोचना प्रणाली उत्कृष्ट वा निकृष्ट जे भए पनि मान्छेलाई सम्पूर्णतः बौद्धिक प्राणी ठान्ने अति वैज्ञानिकतावाट उब्जिएका समसामयिक असन्तुष्टिहरूकै उपज हो । मानवशास्त्रीय कृतिहरूले हामीलाई त्यस समग्र मानवतातिर प्रत्यावर्तित पार्न खोजेका छन् जसले मानव–प्रवृत्तिमा अन्तर्निहित आदिम तत्त्वहरूको मूल्य पनि स्वीकार गर्न सक्तछ भन्ने उनको धारणा छ । सचेतन र अवचेतन मनका बीचमा सतत द्वन्द्व–युद्धको परिकल्पनाद्वारा मानव–मनको विभाजनका विपरीत मानवशास्त्रीय (आदिमतावादी) दृष्टिकोणले हामीलाई मान्छेको प्राचीन जातिको सदस्यता–सन्दर्भमा पुनः प्रतिष्ठापित गर्दै छ । विल्वर स्कटका दृष्टिमा यही सदस्यताको नाटकीकरण हो आदिमतापरक समालोचना ।

जे होस्; जातीय (सामूहिक) अवचेतन मनका आदिप्रकार (आर्किटाइप्स) का सन्दर्भमा साहित्यको विकास–प्रक्रिया र वर्तमान स्थितिकै समेत अध्ययन गर्नाका लागि प्रमुख प्रणालीका रूपमा र साहित्यकै समग्र विश्लेषण र मूल्याङ्कनका सन्दर्भमा भने एक सहायक प्रणालीका रूपमा आदिमतापरक भनिने यस शिशु समालोचना संप्रदायको महत्त्वलाई स्वीकार्न सकिन्छ । परन्तु संपूर्ण साहित्य र साहित्य–तत्त्वको व्याख्या र अरु साहित्यिक मूल्य–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निर्णयका क्षेत्रमा भने यस प्रणालीका आधारभूत सीमा स्पष्टै छन् । साहित्यिक सृजना, अध्ययन र समालोचनालाई लोक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि प्रदान गर्दै जातीय अन्तर्मनको आधार समेत दिएर यस कलिलो समालोचना-प्रणालीले आफ्नो उपयोगिता प्रमाणित गर्न लागिरहेको छ भने यसले साहित्यका भाव र शिल्पका सम्पूर्णताको आकलन चाहिं गर्न सक्तैन र यस सीमाको बोध पनि उत्तिकै अपेक्षित देखिन्छ ।

८. आदिमतापरक समालोचना : केन्द्रीय मर्म

जे होस्, 'प्रतीक-दर्शन'का आधारमा आदिम मान्छे र उसका मानसिकता र संस्कृति तथा उसका प्रतीकमय संवेग-ओतप्रोत अनुष्ठान, भाषा र सृजनाको अध्ययन गर्ने परंपरा उन्नाईसौं शताब्दीका अन्त्यतिर अथवा बीसौं शताब्दीका प्रथम चरणदेखि नै आधुनिक अमेरिका र यूरोपमा छिटफुट रूपमा प्रचलित रहेको देखिन्छ । यस प्रचलनमा उपर्युक्त प्रतीकवादी दार्शनिक-परिप्रेक्ष्यका साथै मनोविज्ञानका क्षेत्रमा आएका फ्रायड र कार्ल युङ्गका तथा अझ नयाँ नयाँ स्थापनाबाट पनि ठूलो शक्ति प्राप्त भएको अनुभव हुन्छ । मानवशास्त्र (एन्थ्रोपोलोजी) को जुन तीव्र विकास हुँदै आएको छ, त्यसबाट (विशेषतः सांस्कृतिक मानव शास्त्रबाट) पनि परंपरागत र वैयक्तिक सृजनामा अन्तर्निहित आदिम मानसिकता र त्यसका आधुनिक स्वरूपका अध्ययनका दिशामा ठूलो बल मिलेको देखिन्छ ।

सांस्कृतिक मानवशास्त्रीय अध्ययनबाट प्रत्येक संस्कृतिका थालनीमा अनुष्ठान, पुराकथा र कविताको अस्तित्वको आविष्कार अथवा पुनराविष्कार भएबाट र अझ आजको वैज्ञानिक-युगीन मान्छेका अवचेतन मनमा अझै आदिम मान्छे अन्तर्निहित देख्ने मनोवैज्ञानिक स्थापनाबाट साहित्यिक समालोचनाले पनि नयाँ शक्ति प्राप्त गर्दै आएको पाइन्छ । वस्तुतः यसै स्थापनाका आधारमा आदिमतापरक वा आदिमप्रकारपरक समालोचनाको उठान समेत भएको पाइन्छ ।

पुराकथा (आदिम मनका संवेगमय अनुभवको प्रतीकात्मक कथन)का अध्ययनबाट 'कल्पनाका नियमहरू' या 'प्रतीक-विधानका नियम'हरूको वास्तविक ज्ञान प्राप्त गर्न र कलात्मक सृजनाको तत्त्व दर्शन गर्न सकिन्छ भन्ने विश्वस क्यासिरेर र ल्याङ्गरका समयसम्ममा निकै प्रबल देखापर्छ भने मनोविश्लेषक फ्रायड र युङ्गद्वारा प्रयुक्त 'स्वप्न-कृति' को विश्लेषण काव्य-कृतिको विश्लेषणसँग सम-रूप देखापर्नु नै त्यस विश्वासको प्रेरक घटना हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वप्न–कृतिको विश्लेषणका निम्नलिखित प्रसङ्ग प्रतीक–रचना वा काव्य–कृतिका प्रसङ्गमा पनि उत्तिकै उपयुक्त देखापर्छन्:–

१. सघनीकरण:– एकै विम्वमा विभिन्न विम्बको संयोजन ।

२. तिरोभवन:– हेर्दा अमहत्त्वपूर्ण देखिने कुनै तत्त्वमा संपूर्णमा अन्तर्निहित तात्पर्यको आधान ।

३. अतिनिर्धारण:– एकाधिक अर्थ आउनेगरी उही तत्त्वमा विविध बिलकुलै भिन्न तात्पर्यको केन्द्रीकरण ।

४. समानान्तरण:– विम्बहरूको केवल समानान्तरणद्वारा तार्किक संवन्धको अतिक्रमण वा रूपान्तरण ।

जे होस्, फ्रायड अतृप्त इच्छा वा प्रवृत्तिको दमित अवस्थलका रूपमा अवचेतन मनको निरूपण गर्दै तिनै प्रवृत्तिमध्ये प्रवलतम कामवृत्तिको रुग्ण आभ्यन्तर दिवा–स्वप्नद्रष्टाका रूपमा कलाकार–साहित्यकारको परिचय दिन्छन् र कलामा व्यक्ति कलाकारको नितान्त निजी वैयक्तिक कुण्ठित अवचेतन आवेगको स्थानापन्न तृप्ति गर्ने प्रयत्न हुँदा हुँदै पनि निषिद्ध निजी दिवास्वप्नको रूपान्तरण, साधारणीकरण र उदात्तीकरणमा आधारित विशिष्ट रूप संरचना नै कलाकारद्वारा कलालाई प्रदान गरिएको ठान्दछन् । मनोविश्लेषणका यसै क्षेत्रमा फ्रायडका पनि उत्तरवर्ती कार्ल युङ्ग (जुङ्ग)को भूमिका भने अरू विशेष महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । अवचेतन मनका सन्दर्भमा व्यक्तिगत र सामूहिक अवचेतनको वर्गीकरण गर्दै र मान्छेको सामूहिक अवचेतनमा परंपरागत र जातीय उनै आदिम मनोविम्वको अस्तित्व अनुभव गर्दै आधुनिक मान्छेका अन्तर्तम मनमा आदिम मान्छे वा आदिम मानसिकताकै अवस्थिति उनले देखाएका छन् । यसरी त्यही प्रतीकात्मक सृजनाशक्ति आधुनिक मान्छेका सामूहिक अवचेतन मनमा क्रियाशील देखापर्छ जुन शक्ति प्रतीक–दर्शनका प्रतिपादनका क्रममा पनि निरूपित हुँदै आइरहेको हो । युङ्गले सामूहिक अवचेतनका प्रतीकात्मक रचना-स्वरूप कतिपय स्वप्न र पुराकथामा त्यस्तो विस्तृत र तात्पर्यपूर्ण तथा सज्ञानात्मक प्रतीकात्मक रूप–संरचना देखाएका छन् जसमा कल्पनाका तर्कहरू अनुसारको संरचना पनि विद्यमान रहन्छ र कतिपय तात्पर्यमा चाहिँ कविताकै सामीप्य पनि भेटिन्छ । फ्रायडले दमित अवचेतनमैं कला–साहित्यको सृजनात्मक मूल स्रोत देखे पनि युङ्गद्वारा चाहिँ यही अवचेतन अन्तर्गत कै सामूहिक अवचेतन या यही अविकसित र आदिम मन (सामूहिक अवचेतन कै विम्बस्वरूप

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रतीक–रचना वा तात्पर्यपूर्ण कतिपय स्वप्न र पुराकथाबाटै उत्प्रेरित चेतन मनलाई कला–साहित्यको सृजनाको भूमिका प्रदान गरिएको छ। युङ्गको स्वप्न वा पुराकथा विश्लेषणमा पाइने मानसिक प्रक्रियाले प्रतीकवादी साहित्य आन्दोलन र त्यसपछिका कविता–संरचनासंबन्धी धारणासँग पनि पर्याप्त निकटता देखाउँछ।

कार्ल युङ्ग सामूहिक अवचेतनका कतिपय तात्पर्यपूर्ण पुराकथा तथा स्वप्नको प्रतीकात्मक आदिम भाषाको अध्ययनबाट मान्छेका मनका विविधता र अन्ततोगत्वा मान्छे मात्रको विश्वजनीनता र समरूपताको अनुभव प्राप्त गर्दछन्। उनको प्रमुख योगदान मान्छेभित्रको आदिम मन वा सामूहिक अवचेतनको प्रतीकरचना–प्रक्रिया र तिनै महान् अमर प्रतीकहरूको ज्ञान थप्नुमा देखापर्छ जुन प्रतीकहरूलाई 'आदिम प्रकार' भनिन्छ। यिनै आदिम प्रतीकहरू वा आदि प्रकारहरूद्वारा मान्छेले आफूलाई अभिव्यक्त गर्दै आएको छ। मान्छेले आफूलाई व्यक्त गर्ने यी भाषा नेपाली अङ्ग्रेजी चीनियाँ, हिन्दी आदि मात्र होइनन्; मान्छेको अभिव्यक्तिका भाषाहरू ती सबै हुन् जुन निरन्तर दोहोरिइरहने प्रतीक–विधानका प्रणालीहरू ऊ प्रयोग गर्छ। आदिम प्रकारहरू भन्नु मानवीय प्रतीक–विधानका मूलतः विश्वजनीन वा एकरूप यिनै प्रणालीहरू हुन्।

सांस्कृतिक मानव–शास्त्रका क्षेत्रमा भएका उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणका र यस शताब्दीका अध्ययनहरूले विभिन्न आदिम सांस्कृतिक अवशिष्ट स्मारकहरू र हिजोआजका अर्धे आदिम–तुल्य जन–जातिका संस्कृतिहरूको विवेचना गर्दै आएका छन्। ईशाको बीसौं शताब्दीको मध्यसम्म आइपुग्दा मान्छे र उसको सभ्यताको तथाकथित आवरण तथा उसको चेतन मन र उसका विवेकले जे जस्तो परिवर्तनको दावी गरे पनि आनुवंशिक रूपमा मान्छे उही हो; उही आदिम मान्छे हो र सामूहिक (जातीय) अवचेतन मनका दृष्टिले आजको मान्छे पनि उत्तिकै आदिम प्रतीत हुन्छ। साथै मान्छे जाति र संस्कृति अथवा भाषा र धर्म आदिका दृष्टिले जतिसुकै विविधतामय देखिए पनि सामूहिक अवचेतनका स्तरमा मान्छे नै हो, उही मान्छे हो र उही आदिम मान्छे हो; त्यसैले मान्छे मात्रमा उस्तै प्रकारको आदिम आवेग अन्तर्निहित हुनाले र उस्तै प्रतीक–रचनाको प्रक्रिया हिजो र आज अनि मान्छे मात्रमा पनि क्रियाशील भएकाले मूलतः उस्तै प्रकारका विश्वजनीन आवेग–प्रतीकहरू देखिन्छन्; यिनै हुन् आदिम प्रकार वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आर्किटाइपहरू । मान्छेका विविध जाति र तिनका संस्कृतिहरू अन्तर्गतका धार्मिक अनुष्ठान र उत्सवः विभिन्न भाषाहरूका मूलभूत आन्तरिक स्वरूप र संरचना; पुराकथा र पुराणहरू; लोक–कलाका सङ्गीत, नृत्य, दन्त्यकथा, गीत–गाथा आदि; अथवा विभिन्न युगका कला र साहित्यका विविध विधाका आन्तरिक संरचना, अभिप्राय र मूल कथाहरूको प्रतीकमूलक मर्म–प्रकार; तथा सामूहिक अवचेतनका अन्तर्तम स्वप्न–संरचनाको गहनतम अन्तरालमा उस्तै उस्तै र समरूप विश्वजनीन मूलभूत प्रतीक-विधानका प्रणाली र मनोविम्वहरू फ्फुल्किन्छन् । मनोविश्लेष युङ्गद्वारा प्रतिपादित यिनै आदिम मनोविम्वहरू वा आदिम प्रकारहरूकै पुष्टि सांस्कृतिक मानव-शास्त्र र आदिमप्रकारपरक समालोचनाको प्राप्ति देखापर्छ ।

मानव-मनको अवचेतन आन्तरिक अनुभूतिले आत्मसत् गरेको सत्य-लाई प्रतीकात्मक प्रक्रियाद्वारा तात्पर्यपूर्ण स्वप्नहरूमा अभिव्यक्ति प्रदान गरिन्छ । अथवा कलाकृति र साहित्यिक कृतिहरूमा पनि आन्तरिक सत्यको अनुभूतिलाई यसरी नै प्रतीक–संरचनाद्वारा व्यक्त्याइन्छ । यसरी नै पुराकथा दन्त्यकथा वा परीकथामा पनि सत्य प्रतीकात्मक वक्रोक्तिमा आधारित संरचनाको–आवरणभित्र रहन्छ । अथवा यसरी नै धार्मिक अनुष्ठान र उत्स-वका प्रक्रिया अन्तर्गत पनि सत्यलाई प्रतीकात्मक मूर्तन वा अभिव्यञ्जना प्राप्त भएको अनुभव गरिन्छ । यो प्रतीक–रचना त्यही आदिम रचना–प्रक्रिया हो जुन रचना–प्रक्रिया आधुनिक मान्छेको अन्तर्तम मनमा पनि अझै जागरुक देखापर्छ । त्यसैले मान्छेको कल्पनाशक्ति र संवेगात्मक तीव्र-ताको प्रसूतिस्वरूप प्रतीकात्मक रचना–सामर्थ्य अनवच्छिन्न रूपमा क्रियाशील प्रतीत हुन्छ । वस्तुतः सांस्कृतिक मानवशास्त्र र आदिमप्रकारपरक समालो-चनाले आ–आफ्ना क्षेत्रबाट आ–आफ्ना क्षेत्रका सामग्रीको शोधद्वारा यही प्रतीकात्मक आवरण वा कुनै गूढ सन्देशको सङ्केतलिपि (कोड) फुकाउँदै तिनै आदिम र एकरूप मनोवेग अथवा मनोविम्वहरू र तिनका प्रकार (टाइप) हरूको तुलनात्मक विश्लेषण र वर्गीकरण गर्दै आधारभूत र मूलभूत आदिम मनोविम्व वा आदिमप्रकारहरूको अन्तर्दर्शन गर्ने ध्येय राखे झैं अनुभव हुन्छ ।

विभिन्न जातीय संस्कृतिका आधार तत्त्वहरू (धार्मिक अनुष्ठान र उत्सव, रीति–स्थिति र विश्वास, पुराकथा–दन्त्यकथा, लोक गीत र सङ्गीत, वास्तु र मूर्तिकला, लोक–नृत्य, भाषा, स्वप्न) आदिको मानवशास्त्रीय र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आदिमप्रकारपरक अध्ययनबाट जातीय सामूहिक अवचेतन मन वा जातीय मानसिकताको विविधतामयताभित्र अन्तर्निहित मूलभूत र आधारभूत कतिपय आदिम मनोविम्ब वा आदिम प्रकारहरूको अनावरण भएबाट मान्छेको अन्ततम सत्य उद्घाटित हुँदैछ । । साथै लोक–रचना र साहित्यिक रचनाका नाना-जातीय, नाना–युगीन र नाना–व्यक्तीय रूप–संरचना र आधारभूत कथ्यको तुलनात्मक विश्लेषण र समीकरणद्वारा प्रतीकात्मक साङ्केतिकताका विविधतामय आवरण फुकाउँदै जाँदा पनि मान्छेको अन्ततम सत्यका कतिपय आदिमप्रकार प्राप्त हुँदै छन् । काया नानाविध भए पनि र प्रतीकात्मक मूर्तन वहुविध देखिए पनि जन–संस्कृति र साहित्यको अन्ततम कथ्य वा सत्यका छवि-छट्का प्रकार चाहिँ विश्वजनीन, सर्वयुगीन र एकरूप देखापर्दै छन् । नाना युगका, नाना जातिका नाना व्यक्तिहरूका नाना–रूप सांस्कृतिक अभिव्यञ्जनाले अँगालेका प्रतीकात्मक वहुविध काया र संरचना उघारेर र फुकाएर हेर्दा उनै कतिपय आदिम कथ्यका कतिपय आधारभूत ढाँचा वा प्रकारहरू प्रकट हुन जान्छन् । वस्तुतः प्राकृतिक प्रक्रिया, मानसिक प्रक्रिया वा सामाजिक प्रक्रियाका मूलभूत सत्य–दर्शनका उनै उनै आदिम प्रकारको को अनुभव आधुनिक मान्छेका निम्ति औधी महत्त्वपूर्ण प्रतीत हुन्छ । यस सन्दर्भमा उज्यालो र अँध्यारो; शिशिर र वसन्त, मृत्यु र पुनर्जन्म, प्रेम र घृणा, त्रास र शूरता, द्वेष र ईर्ष्या, पाप र पुण्य आदि आन्तरिक आदिम मनोविम्बकै प्रतीकात्मक नानाविध अभिव्यञ्जना प्राप्त हुनुवाट मानवीय सांस्कृतिक क्रियाका मुटुमा मान्छेका सनातन र शाश्वत प्राकृतिक, सामाजिक र मानसिक सत्य-दर्शनकै कथ्यको पुनरावृत्ति प्रकट हुन्छ । मानवीय सांस्कृतिक अभिव्यञ्जनामा पाइने मान्छेकै पारिवारिक वा समाजकै संवन्धका आधारभूत अनुभवहरू, मान्छेमाथि परेका प्राकृतिक परिवर्तन र पुनरावृत्तिका वारेमा मानव–मनका प्रतिक्रियाहरू, मान्छेले आफै बनाएका र भत्काएका नैतिक मूल्यहरू, मान्छेले आफै खोजेका र हराएका आधिभौतिक र आध्यात्मिक परिकल्पनाहरू, मान्छेका आफ्नै मनका राग–विराग तथा त्रास–द्वेष एवम् उत्साह र शोकहरू, तथा, मान्छेका जगत्–जीवनसंवन्धी अनुभवमय अन्तर्दर्शनका झिल्काहरूकै प्रतीकात्मक रूप संरचनावाट आदिम प्रकारकै परिपुष्टि हुँदै आएको छ ।

'विवेक–युग' को अभ्युदय र अरू वैज्ञानिक दृष्टिको प्रारंभवाट मान्छेका अतीत र वर्तमानका बीच जुन विभाजितता देखापरेको अनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अतीतकै अन्धकारमा वर्तमानकै परंपराहीनताको दुई विकल्पध्ये एक रोज्न प्रबद्ध आधुनिक मान्छे विवश हुँदै गएको कुरा आधुनिक यूरोप-अमेरिकाली चेतनाकोबाट प्रकट हुन्छ। क्रमशः मान्छे विज्ञान र विवेक तथा तर्कतिर ढल्किँदै गए पनि यो विवेक अभिमुखता बाह्य वा चेतन-स्तरीय मात्र भएकाले मान्छेभित्रै अन्तर्विरोध र अन्तर्विभाजनको पीडा बढ्न गयो; किन भने मान्छेले विवेकमय र तर्कमय नयाँ परिवेषमा पूर्णतः रम्नु संभव हुन सकेन र अवचेतन स्तरमा मान्छे स्वप्निल, संवेगमय र आदिम नै रही रह्यो। मनोविज्ञानको अभ्युदय हुन थालेपछि मान्छेले आफै आफूलाई छाम्ने र पहिचान्ने प्रक्रिया प्रारंभ भयो भने मानव-शास्त्रको उत्थानले र विकासले मान्छेलाई समग्र मानव-परंपराको सांस्कृतिक सेरोफेरोमा जिउने दिग्दर्शन प्रदान गर्न लागेको अनुभव हुन्छ। सामूहिक वा जातीय अवचेतनको बोध र अझ मानवीय विश्वजनीन मनोविम्बका आदि-प्रकारको शोधनबाट मान्छेले आफ्ना चेतन र अवचेतनका बीच वा आफ्ना आधुनिकता र आदिमताका बीच संयोजन अनुभव गर्न सकेमा मात्र संभवतः आधुनिक जीवन परिपूर्ण, सोद्देश्य र सार्थिक हुन सक्ने संभावना आज झुल्किन्छ।

जे होस् नेपाली लोक-रचना र पुराना साहित्य रचनामा असचेत रूपमै र विगत डेढ-दुई काव्यको नेपाली साहित्यका नवीनतम पृष्ठहरूमा सचेतरूपमै आदिम मनोविम्बको अवस्थिति पाइन्छ भने नेपाली समालोचनाका सन्दर्भमा पनि 'आदिम प्रकार' तिरको अभिरुचि भरखरै थदाकदा झुल्कन लागेको छ; उदाहरणार्थ जगदीश शंशेरका मिथक-दृष्टिकोण र केही समालोचना। जान-अनजानमै ज्यादा र सचेत रूपमा कहिलेकाहीं नेपालका जातीय संस्कृतिहरूका अध्ययनमा केही नेपाली विद्वान्हरूले सांस्कृतिक मानव-शास्त्रतिरको उन्मुखता देखाउन लागे झैं अनुभव हुन्छ। हाम्रो विभिन्न जातिहरू वा जन-जातिका संस्कृतिहरूको अध्ययनका क्रममा धार्मिक अनुष्ठान र उत्सव, भाषा, पुराकथा र पुराण, दन्त्यकथा, सङ्गीत, नृत्य र गीत, स्वप्न र विश्वास आदिको विश्लेषणका दिशामा पनि आदिम मनोविम्व आदिप्रकारहरूको चेतनाले प्रदान गर्ने योगदान स्पष्टै छ। यदि प्रतीकात्मक रचना-प्रक्रिया वा साङ्केतिकता (कोड)का विविधताभित्र अन्तर्निहित आदिम प्रकारको एकरूपताको सत्य हामीले समात्न सक्यौं भने यसबाट प्राप्त हुने राष्ट्रिय र प्राज्ञिक लाभ अपरिमित देखापर्छ। साथै विज्ञान र प्रविधिका वरदान वा सुख-सुविधाका रहरले ओतप्रोत आजका नेपालीहरूको चाहना-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

स्वरूप आधुनिकीकरण–प्रक्रिया अगीतप्व आधुनिकिकरण र हाम्रा प्रचीनता–आदिमताका बीच 'सेतुबन्ध' हुननसकेमा हामीले हाम्रा चेतन र अवचेतन वा हाम्रा आधुनिक र आदिम चेतनाको अन्तर्विभाजनबाट जन्मिने पीडा भोग्नै पर्छ भने 'आदिम मनोविम्ब' तिरको हाम्रो अभिमुखता पनि उत्तिकै कान्य देखापर्छ ।

उपसंहारमा के भन्न सकिन्छ भने आदिमतापरक समालोचना मनो-वैज्ञानिक–सांस्कृतिक समालोचना प्रणाली हो र यो साहित्य र लोक–संस्कृतिका बीच सेतु–बन्ध बाँध्ने अभिरुचि राख्ने साहित्य–चिन्तन हो । उपर्युक्त विशुद्ध प्राज्ञिक महत्त्वका साथै आधुनिक मान्छेको 'विवेक र आवगेक' का बीचको आफ्नै आन्तरिक खण्डितताबाट उसलाई मुक्ति प्रदान गर्न उत्सुक दार्शनिक नवीनताद्वारा प्रेरित हुनु बाट चाहिँ यसलो अतिरिक्त (सांस्कृतिक) मूल्य प्रकट हुन्छ जसबाट सिङ्गै राष्ट्र, समाज र मनुष्यता पनि लाभन्ति हुन सक्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(ङ) रूपपरक समालोचना : रूपवाद र शिल्पवादका पृष्ठ भूमिका

१. संक्षिप्त चिनारी

रूपपरक समालोचनाले रूपलाई नै साहित्यको केन्द्रीय तत्त्व स्वीकार्नु स्वाभाविकै हो। वस्तुतः साहित्य वा कलाको रूप भन्ने कुरा ज्यादै व्यापक छ र रूप भनेको यही नै हो भनी ठम्याउनु पनि कठिन नै छ। समग्रतामा वा समष्टिमा साहित्य भनेको जे हो त्यसैको अनुहार, आकार वा आकृतिलाई नै मोटामोटीमा रूप भन्न सकिन्छ। कुनै मनुष्य (युवा वा युवति) को रूप भन्दा हामी जे बुझ्छौं अथवा सुरूप र कुरूपभन्दा हामी जे बोध गर्दछौं त्यससँग साहित्यको रूप पनि नजीकै होला। हो, रूप भनेको लावण्य पनि हो अथवा सौन्दर्य पनि हो; त्यसैले राम्रो हुनु रूपको गुण या धर्म हो। मोटामोटी तवरले साहित्यलाई सामग्री (विषयवस्तु) र रूप (शिल्प) का आधारमा पनि हेर्न सकिन्छ भने सामग्री (विषयवस्तु) जे जस्तो बनोट वा निर्मिति प्राप्त गरी साहित्य बन्न आउँछ त्यो बनोट, निर्मिति वा संरचना रूप हो। अथवा साहित्य भन्ने जुन समग्रता, समष्टि वा संपूर्णता हो त्यो त्यसका अङ्ग–अङ्ग या अवयव–अवयवको जुन अन्विति, गठन, समन्वय, संयोजन वा सामञ्जस्य तथा तत्संबन्धी तारतम्यको फलस्वरूप प्राप्त हुन्छ भने यही प्रक्रिया वा यसको प्राप्ति रूप हो। यसरी विचार गर्दा रूप भन्नाले निम्नलिखित कुरा बुझिन आउँछन् :—

(१) साहित्यको आकृति वा अनुहार।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

(२) साहित्यमा झल्कँदो लावण्य वा सौन्दर्य ।
(३) साहित्यको बनोट, निर्मिति वा संरचना तथा तत्संबन्धी शिल्प ।
(४) साहित्य–समग्रताका अङ्ग–अङ्गका बीचको अन्विति, गठन संयोजन वा सामञ्जस्य तथा तत्संबन्धी प्रक्रिया, एवम् तारतम्य, कौशल वा कुशलता ।

उपर्युक्त चारवटै बुँदालाई एकत्रित गर्दा चाहिँ 'रूप' भन्ने कुरा अलि बढी स्पष्टिन्छ र चिनिन्छ । रूप भनेको सामग्री (अनुभूतिहरू) को गठन हो र गठन–सौष्ठव पनि हो अनि तत्संबन्धी शिल्प समेत हो; त्यस्तै 'रूप' भनेको "साहित्य – विषयवस्तु = रूप" पनि हो; साथै साहित्य जे हो त्यसको आकार–प्रकार वा आकृति पनि रूप हो र त्यसमा झल्कने लावण्य, सौन्दर्य वा राम्रोपन पनि रूप हो; यस्तै साहित्यको बनोट वा निर्माण पनि रूप हो र त्यसको बनोट (निर्मिति) का प्रक्रियाका साथै सीप (शिल्प) पनि रूप हो । यसरी 'रूप' को व्यापक तात्पर्यलाई मोटामोटी किसिमले केलाउँदा आकार–प्रकार र त्यसमा झल्कने लावण्यदेखि सामग्री (अनुभूतिहरू) को गठन तथा त्यसका प्रक्रिया र सीपका साथै सौष्ठव र प्राप्तिसम्म अनि निष्पन्न कृति (निर्मित वस्तु) को निर्मिति वा बनोटका साथै सो प्रक्रिया र त्यसका सीप एवम् सौष्ठव तथा परिणति र प्राप्तिसम्मका कुरा 'रूप' अन्तर्गत अटाएर रहेका छन् । यस व्याख्याको खास निचोड के हो भने सामग्री (अनुभूति) लाई केन्द्रविन्दु बनाएर विचार गर्दा त्यसको गठन रूप हो भने निष्पन्न वस्तु (निर्मित कृति) लाई केन्द्रविन्दुमा राखेर हेर्दा त्यसको निर्मिति रूप हो अनि यी गठन र निर्मितिका प्रक्रिया पनि, शिल्प (सीप) पनि र सौष्ठव पनि अनि तिनका परिणति र प्राप्ति पनि 'रूप' अन्तर्गत नै रहेको अनुभव हुन्छ । वस्तुतः उपर्युक्त परिणति वा प्राप्ति भन्नु विषयवस्तुले (अझ सिङ्गै कृतिले) ग्रहण गरेको वा प्राप्त गरेको आकार–प्रकार हो र त्यसमा झल्कने शोभा वा लावण्य पनि हो । यस छलफललाई अझ बढाएर लैजाँदा चाहिँ गठन वा निर्मितिका क्रममा प्रयुक्त हुने साधनको समेत चर्चा अपेक्षित हुन्छ । यी साधनका सन्दर्भमा साहित्यको माध्यम स्वरूप आउने भाषा र त्यसका पदावलीको विन्यासदेखि लिएर साराका सारा शैली र शिल्पका आधार र प्रविधि समेत रूप अन्तर्गत पर्न आउँछन् । निष्कर्षमा नीतिपरक, समाजपरक र मनोविज्ञानपरक समालोचनाले प्रायः साहित्यका सामग्री वा विषयवस्तुका बारेमा केन्द्रित रही

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छलफल गरेका छन् भने रूपपरक समालोचनाले चाहिँ त्यो विषयवस्तु वा सामग्री वस्तु (कृति) का रूपमा गठित हुने वा निर्मित हुने प्रक्रिया र सीपका साथै साधन र प्रविधि तथा परिणति र प्राप्ति एवम् प्राप्त शोभा र लावण्यका कुरालाई केन्द्रविन्दुमा राखी साहित्यलाई केलाएको पाइन्छ ।

२. विकास प्रक्रियाको रूपरेखा

पाश्चात्य सृजना र समालोचनाका इतिहासमा छुट्टै रूपपरक आन्दोलन यदाकदा मात्र देखा परे पनि विषयवस्तु र रूपको द्वन्द्व तथा यी दुईका बीच समन्वय गर्ने प्रयास भने प्राचीनकालदेखि अहिलेसम्म निरन्तर नै चलिरहेको पाइन्छ ।

पश्चिमा सैद्धान्तिक समालोचनाका प्रथम आचार्य भन्न सकिने प्लेटोले विषयवस्तुका खास (नीति), समाज र आध्यात्मिकताका) कोठाबाट साहित्यको इन्कार वा सशर्त (सत् साहित्यकै मात्र) स्वीकार गरी विषयवस्तु र रूपपक्षको कलह प्राचीन हो भनी देखाएका हुन् भने 'काव्यशास्त्र' का ठोस प्रथम आचार्य अरिस्टोटलले संभवतः रूपपक्षतर्फ झुक्तै (विषयवस्तुभन्दा निष्पन्न रूप वा कृतिमा दृष्टि दिदै) रूपपरक समालोचनाको अप्रत्यक्ष सूत्रपात गरेको पाइन्छ । त्यहाँदेखि आजसम्म पनि विषयवस्तु र रूपको द्वैधता र द्वन्द्व तथा समन्वय र अभिन्नताका समेत धारणा समयक्रममा भिडिँदै र समझौता पनि गर्दै आइरहेका छन् । रूपपरक समालोचनाको प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष चर्चा–परिचर्चाको विकासक्रमको मूल रूपरेखा यस्तै देखापर्छ ।

मूलतः साहित्यको विषयवस्तु वा सामग्रीका बारेमा नै नीतिपरक, समाजपरक, मनोविज्ञानपरक र आदिमतापरक समालोचनाले छलफल गरेका छन् र साहित्य भन्नु चाहिँ त्यो सामग्री स्वयम् नभई त्यसले रूप प्राप्त गर्नु वा प्राप्त गरेको रूप भएकाले रूपपरक समालोचना नै वास्तविक (साहित्य मूल्यको निर्णय गर्न सक्षम) समालोचना हो र अन्य समालोचनाहरूले चाहिँ साहित्यका आधार–सामग्रीकै मात्र विवेचना गर्ने र खास साहित्य–मूल्यको निर्णय गर्न नसक्ने हुँदा तिनीहरू मूल समालोचना (रूपपरक समालोचना) का अङ्ग, सहायक वा अतिरिक्त प्रणाली मात्र हुन् दावा गर्ने दृष्टिकोण नै रूपपरक समालोचना हो । प्राचीन युगका अरिस्टोटलदेखि हालसम्मका धेरैजसो शक्तिशाली साहित्यशास्त्रकारहरू प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष तवरले रूपपरक नै रहेको दाबी पनि रूपपरक समालोचना गर्दछ । नीतिशास्त्र, समाजशास्त्र, मनोविश्लेषण र मानवशास्त्रबाट साहित्यचिन्तनतर्फ आएका आगन्तुक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यविद्हरूले आ-आफ्ना साहित्ये तर आधार अँगाले पनि खास साहित्यमै केन्द्रित धेरैजसो साहित्यविद्हरू रूपपरक नै रहेको समेत अनुभव गरिन्छ।

अप्रत्यक्षतः रूपपरक समालोचनाको इतिहास प्राचीनकालदेखि नै देखा परेपनि प्रत्यक्षतः रूपपरक समालोचनाको वकालत भने 'कला कलाका लागि' भन्ने कलावादका माध्यमबाट उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणमा मात्रै थालिन्छ। बीसौं शताब्दीको दोस्रो–तेस्रो दशकदेखि यता चाहिँ विभिन्न नामले रूपपरक समालोचना फस्टाएको बुझिन्छ जसमध्ये रूसी शिल्पवाद (फर्मलिज्म) तथा अंग्रेजीका 'नयाँ समालोचना' र 'सिकागो मण्डली' आदि विशेष उल्लेख्य छन्। त्यस्तै बीसौं शताब्दीको उत्तरार्ध लाग्दा नलाग्दै भाषाशास्त्रको विकासको फलस्वरूप 'शैलीपरक भाषाशास्त्र' वा 'भाषाशास्त्रीय शैलीवाद' का उठानले पनि रूपपरक समालोचनाको नयाँ क्षितिज उघार्दै आएको पाइन्छ।

एक वा अर्को समालोचना–प्रणालीमा मात्र टेकेर समष्टिगत रूपमा साहित्य-तत्त्वको निरूपण र मूल्याङ्कन गर्नु संभव नदेखदै आधारभूत साहित्य–सिद्धान्तका खोजीतर्फ बीसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा उत्सुकता बढ्दै छ भने यस क्रममा रूपपरक समालोचनाको अझ उत्थान हुने विश्वास पनि कतिपय विद्वान्हरू व्यक्त गर्दछन्।

'रूप' का बारेमा साहित्य–चिन्तनका क्षेत्रमा भन्दा कलाशास्त्र वा सौन्दर्यशास्त्रका क्षेत्रमा बढी चर्चा–परिचर्चा र खण्डन–मण्डन देखा पर्छन्। ललित कलाका एक शाखाका नाताले सौन्दर्यशास्त्र वा कलाशास्त्रका रूप-संबन्धी मान्यता साहित्यका क्षेत्रमा पनि उपयोगी ठहर्नु स्वाभाविकै हो। त्यसैले सौन्दर्यशास्त्रीय वा कलाका साहित्येर शाखाका रूप-चर्चा पनि साहित्यका फाँटमा पसेका छन्। हामीले ती चर्चा–परिचर्चासित पनि परिचय स्थापित गर्नु उपयुक्त अनुभव हुन्छ।

जे होस्; रूपका बारेमा र पक्ष–विपक्षमा प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष दुवै स्तरमा साहित्यिक चिन्तनकै सेरोफेरोमा र प्रयोगात्मक सौन्दर्यशास्त्र तथा कलाका साहित्येतर शाखाहरूमा समेत देखा परेका मूल मान्यता र टिप्पणीहरूको आकलन गर्ने दिशामा प्रस्तुत परिच्छेदका विभिन्न शीर्षक–उपशीर्षकहरूका माध्यमबाट यस उपरान्त प्रयास गरिने छ।

३. रूपसंबन्धी दृष्टि–विविधताको ऐतिहासिक झलक

"रूप" गतिशील समन्वयकारी संरचनात्मक तत्त्वका नाममा प्राचीन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ग्रीक साहित्यशास्त्री अरिष्टोटलदेखि नै देखापर्छ; परन्तु अन्तरात्माको मूर्ति-विधायक र समन्वयकारी कल्पना शक्तिका उपलब्धिका स्तरमा भने 'रूप' रोमाण्टिक स्थापना हो; अरिष्टोटलको 'रूप' चाहिँ संरचनागत र ऐन्द्रियिक नै प्रतीत हुन्छ। मध्यकालीन नवप्लेटोवादी दार्शनिक प्लोटिनसले चाहिँ ऐन्द्रियिक उत्तेजना भन्दा मानसिक वा आन्तरिक रूपकै आधारमा सौन्दर्यका विभिन्न स्तर देखाएका हुन् र उनी अवयवका समन्वितिमा प्राप्त हुने समग्रतामा सौन्दर्य देख्तछन् । रूप-तत्त्व अरिस्टोटलदेखि आजसम्मका आफ्ना ऐतिहासिक यात्राका क्रममा ऐन्द्रियिक (इन्द्रियगत) उत्तेजनाका बहुमुखीताका प्रारम्भ विन्दुबाट अनुभूतिका सङ्गठनका प्रक्रियामा भूमिका खेल्ने क्रियाशील मानसिक प्रयोजक (फ्याक्टर) का रूपमा स्वीकृत हुँदै आएको छ भने यस धारणाको क्रमिक विकासलाई प्रसिद्ध जर्मन दार्शनिक कान्टको आत्मवादी दर्शनले ज्यादा द्रुत गति प्रदान गरेको हो । अन्तरात्माको सृजनात्मक विशिष्ट शक्तिका बारेमा उनको आत्मवादी दर्शनले जुन स्थापना तथा व्याख्या प्रस्तुत गऱ्यो त्यसबाट समकालीन र उत्तरवर्ती 'रूप'– चिन्तनले नयाँ वैचारिक आधार र शक्ति प्राप्त गरेको पाइन्छ । वस्तुतः मन वा अन्तरात्माको मूर्तिविधायक र समन्वयकारी कल्पना शक्तिका प्राप्तिका स्तरमा रूपलाई स्वीकार्ने रोमाण्टिक दृष्टिकोणको वैचारिक धरातल कान्टकै आत्मवादी दर्शनमा अन्तर्निहित छ ।

जर्मन विद्वान् शिलर पनि रूपलाई 'अन्धा आवेगलाई कला–सामग्रीमा परिवर्तित तथा नियमित गर्ने शक्ति' ठान्दछन् । उनी रूपद्वारा पदार्थ (वस्तु) को विलयन भएर नै कला जन्मन्छ भन्दछन् । तर शिलरको यो रूप शिल्पवादीहरूको रूप भने होइन, आन्तरिक रूप नै हो । परन्तु हेगेल चाहिँ के ठान्दछन् भने पदार्थ (वस्तु) विचार (आइडिया) हो अनि रूप त्यसको ऐन्द्रियिक प्रस्तुतीकरण हो ।

तर रोमान्टिक मान्यताका ऐतिहासिक प्रवक्ता जर्मन विद्वान् श्लेगेल भने ऐन्द्रियिक भन्दा आन्तरिक रूपकै पक्षमा छन् अनि रूपको एकत्व र अभिन्नता मान्दै विधा र प्रकार आदिलाई रूप मान्दैनन् । जब वस्तु उही हुन्छ रूप वेग्लै हुन सक्तैन बरु वस्तु र रूपमा बीचमा संश्लिष्टता हुने भएकाले यिनीहरूमध्ये एक बदलिँदा अर्को पनि बदलिन्छ भन्ने दृष्टिकोण वस्तु र रूपको अभेद स्वीकार्ने श्लेगेलले पेश गरेका छन् । यान्त्रिक र आङ्गिक दुई भेदका आधारमा उनी रूपको वर्गीकरण गर्दछन्। यान्त्रिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपको उदाहरण उनी नव-क्लासिकल नाटकको अन्विति-त्रयमा देख्छन् भने आङ्गिक रूपको उदाहरण शेक्सपियरेली नाटकहरूमा पाउँछन् । जर्मन महाकवि गेटे र भाषाशास्त्री ह्याम्बोल्टले पनि आन्तरिक 'रूप' को धारणा सकारेको पाइन्छ ।

उन्नाईसौं शताब्दीका प्रथम चरणका अङ्ग्रेजी कवि समालोचक कलरीजले पनि श्लेगेलका रूपसंबन्धी रोमान्टिक मान्यताको मण्डन गरेका हुन् । आफ्ना 'शेक्सपियर संबन्धी व्याख्यान' मा कलरिजले उक्त तात्पर्यको प्रतिपादन गरेका छन् । कवि वर्डस्वर्थ चाहिँ रूपविहीन साहित्यको धारणा प्रस्तुत गर्दछन् । तर त्यसको तात्पर्य रूप (शिल्प) का निम्ति खास आयोजना नहुनु हो र यही रूपपरक विशेष आयोजनाविहीन सहज अभिव्यक्ति उनको रूपविहीन साहित्य हो ।

बीसौं शताब्दीका प्रारंभिक चरणका .व्यञ्जनावादी सौन्दर्यशास्त्री क्रोचे पनि रूपको एकत्व र अभिन्नता स .कार्दछन् । परन्तु क्रोचेको यो रूप नितान्त आन्तरिक अर्थात् पूरै मनोगत सहजानुभूति (अभिव्यञ्जना) हो । कलाको बाह्यीकरण हुँदा चाहिँ प्रकार र विधाको भेद उनले मानेका छन् ।

उत्तरवर्ती कलावादी साहित्य–विद्वान् ब्राडले भने वस्तु र रूपमा पूरै अभेद अनुभव गर्दछन् । उनका दृष्टिमा वस्तु र रूपका बीचको विभेद स्थूल बुद्धि मात्रै हो र उनले 'तात्पर्यपूर्ण रूप' को अङ्गीकार गर्दै वस्तु र रूपका बीच समन्वयको स्थापना गरेका छन् । यो 'तात्पर्यपूर्ण रूप' भन्ने संज्ञा पछि गएर क्लाइभ बेल आदि कलावादीहरूका निम्ति अनुकरणीय शब्दावली बन्यो र उनीहरू प्रायः विषय वस्तुको उपेक्षा गर्दै पूरै रूपवादी बनेका छन् ।

वर्तमान शताब्दीको 'जर्जियन संप्रदाय' पनि आन्तरिक रूपलाई सकार्दछ । तर डब्लु० पी० केरका विचारमा भने रूप भन्नु साहित्यकारको मूल आयोजना हो ।

यसै शताब्दीका कवि–समालोचक इलियट चाहिँ 'उपयुक्तता' का अनुपातमा वस्तु र रूपको संबन्ध निर्धारित हुनुपर्ने ठान्दछन् । अर्का विद्वान् एबर क्लोम्बे भने रूप कृतिको अन्वितिको सशक्त समधर्मी हो भन्ने राय दिन्छन् ।

निष्कर्षमा प्राचीन युगदेखि वर्तमान शताब्दीसम्मका रूपसंबन्धी धारणाको उपर्युक्त नमुना वा एक झलक उपर विचार गर्दा 'रूप' को

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

बहुमुखी तात्पर्य विकसित हुँदै आएको अन्दाज गर्न सकिन्छ। रूप भनेको कृतिगत संरचनामा प्रभावशील बहुमुखी ऐन्द्रिय उत्तेजना मात्र पनि हो र रूप भन्नाले विषयवस्तुलाई पगाली कृतिमा परिणत गर्ने आन्तरिक रूप पनि हो भन्ने कुराका साथै रूप भनेको शिल्प मात्र हो भन्ने र रूप भनेको विशुद्ध मानसिक प्रत्यक्षण (सहजानुभूति) मात्र हो भन्ने समेत दृष्टिकोण निचोडमा प्रकट हुन्छन्। कतिपय साहित्य-चिन्तकहरू रूप (शिल्पविशेष) विहीन साहित्यका पक्षमा रहेको र निकै विद्वान्हरूले विषयवस्तु र रूपमा सन्तुलन खोजेको र केहीले चाहिँ यी दुईमा अभेद देखेको अनि केहीले भने प्रायः विषयवस्तुको उपेक्षा गर्दै पूरै रूपवादी हुन रुचाएको विविधतामय तसवीर पनि निचोडमा प्रकट हुन्छ। त्यसैले कलाकारको आन्तरिक प्रत्यक्षणदेखि लिएर विषयवस्तुलाई मानसिक स्तरमा कल्पनाशक्तिद्वारा पगाली कृतिमा परिणत गर्ने आन्तरिक रूप तथा विधा र प्रकारका साथै कृतिगत संगठन–संरचना एवम् शिल्पका स्तरमा प्रकट हुने बाह्य रूप समेत 'रूप' (फर्म) शब्दद्वारा सोहोरिएको अनुभव समेत यस प्रसङ्गमा प्राप्त हुन्छ।

४. रूपका विभिन्न अर्थ : रूपवादीहरूकै दृष्टिमा

(१) रूप र वस्तुको सह–अस्तित्व: माध्यमका सन्दर्भमा

विषयवस्तुको र रूपका सम्वन्धमा प्रशस्त वादविवाद २० सौं शताव्दीको पाश्चात्य समालोचनामा देखापर्छ। रूपवादीहरू रूपपक्षको महत्त्व औंल्याउँछन् तर रूपवादीहरूकै बीचमा पनि सूक्ष्म दृष्टिभेद भने नभएको होइन।

यस सन्दर्भमा रूपवादी रूडोल्फ अर्नहेमका विचारमा विषयवस्तुको प्रत्यक्षीकरणका प्रक्रियामा रूप अविभाज्य पूर्वशर्त हो। उनका मतमा कुनै कलाकृतिले लिएको आकार नै रूप हो भने आकृति भन्नु चाहिँ वस्तुकै रूपरेखाद्वारा विनिर्धारित सम्पूर्ण प्रभावकै नाम हो। त्यसैले उनको दृष्टिकोण अनुसार रूप वा आकृति भन्नु वस्तुको संरचना वा अन्विति–विधान हुन जान्छ। यसरी वस्तुतः वस्तुसँगै सय वा रूपसँगै वस्तु प्रकट हुन्छ तापनि यस सम्पूर्णतालाई विभाजित गर्दै वस्तुवादी र रूपवादीहरू भने कृतिका यी दुई पक्षमध्ये कुनै एउटै पक्षलाई महत्त्व दिँदै परस्पर भिडिएको पाइन्छ।

रूपको अपरिहार्य आधार हो माध्यम। प्रत्येक कलाका आ–आफ्नै माध्यम हुन्छन् र प्रत्येक कलामा तिनै माध्यममार्फत वस्तुले आकृति वा रूप

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्राप्त गर्दछ। उदाहरणार्थ चित्रकलामा रङ्गरेखा र साहित्यमा भाषाका माध्यमबाट वस्तु (कलाकारको अनुभव) ले रूप उपलब्ध गर्दछ। माध्यमले वस्तुको सङ्केत मात्र नदिई त्यस वस्तुका बारेमा कलाकारको कल्पनाको पनि प्रस्तुतीकरण गर्दछ; त्यसको तात्पर्य हो– माध्यममार्फत वस्तु र रूप एकसाथ प्रकट हुन्छन्। कलाकारहरू एकै माध्यमलाई पनि विभिन्न प्रणालीद्वारा व्यक्त गर्दछन् र उही प्रणालीलाई पनि भिन्न–भिन्न ढङ्गले व्यक्त्याउँछन्। त्यसैले महान् कलाकारहरू आफ्ना माध्यमप्रति विशेष ध्यान राख्तछन्। कतिपय विद्वान्हरू यही माध्यमलाई प्राथमिक र विशेष माध्यमका नामले विभाजन गर्छन्। वस्तु (अनुभूति) को रूपलाई व्यक्त गर्ने कार्य प्राथमिक माध्यमको हो भने यही प्राथमिक माध्यमको संगठनद्वारा प्राप्त हुने कलात्मक अभिव्यक्तिलाई टी० एम्० ग्रीन प्रभृति विद्वान्हरूले विशेष माध्यम मानेका छन्। संकेत, प्रतीक र शब्दद्वारा प्राथमिक माध्यम बन्दछ। जब कलाकार यिनै कुराद्वारा अभिव्यक्तिशील सङ्गठन गर्दछ, विशेष माध्यम प्रकट हुन्छ र कलात्मक रूप पनि प्राप्त हुन्छ। रूपका पनि दुई सम्भावित चरमस्थिति पाइन्छन्। पहिलो स्थिति हो 'स्वतः–प्राप्त' रूप; र दोस्रो हो अतिरिक्त रूपमा प्रदत्त आकृति वा रूप। पहिलोचाहिं गतिशील, विकासशील र आधारभूत हुन्छभने दोस्रोचाहिं यान्त्रिक, स्वतन्त्र र स्थिरका साथै बाह्य रूपमा नियम नगर्न सकिने हुन्छ। यी दुई रूप माध्यमका दुई अवस्थाका परिणाम हुन्।

कलाकार माध्यममै निहित रूपमै अनुभूति गर्छ र विचार गर्छ। माध्यमको उपयोग गर्ने तरीकालाई प्रविधि भनिन्छ र यसैद्वारा कलाकार वस्तुलाई आफूले चाहेको रूप दिन सफल हुन्छ। वास्तवमा प्राथमिक र विशेष माध्यमबाट प्राप्य कलात्मक रूपले त्यसै अनुभूतिबाट आफ्नो चरित्र पाउँछ जसबाट वस्तुको अभ्युदय हुन्छ। वस्तुको निजी रूप र त्यसको शिल्प–प्रविधिका रूप समेत दुई रूपका कारणले गर्दा कुनै पनि कलात्मक अनुभूति द्विमुखी रहन्छ; यही द्वैधतालाई प्राथमिक र विशेष माध्यमले वहन गर्दछन्।

रूपवादी रोजर फ्राइका दृष्टिमा कलाकार वस्तुलाई हेर्ने मात्र होइन, वस्तुको ध्यान पनि गर्छ। त्यसैले कलाकारलाई वस्तु खास रूपमा देखापर्छ। ध्यानात्मक प्रवृत्तिबाटै रूप पनि वस्तु पनि उसलाई साथसाथै प्राप्त हुन्छन्। वास्तवमा यी दुवै (वस्तु र रूप) परस्पर अभिन्न छन्। वस्तुलाई अभिव्यक्ति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

दिने प्रयासमा गरिने संघर्ष नै सौन्दर्य या रूप हो । वस्तुलाई व्यक्त्याउने दिशामा सौन्दर्यात्मक रूपको विजय र प्राप्ति नै कलाकृतिको मूल्य हो । कल्पना आफैं विषयवस्तु र रूप पनि हुन्छ । जसरी ध्वनि र अर्थ शब्दका अपरिहार्य पक्षद्वय हुन्, त्यसरी नै कल्पनाका पनि विषयवस्तु र रूप अविभाज्य पक्षद्वय हुन् । यी दुईको सह–अस्तित्व छ ।

अर्का समीक्षक सेजेनका विचारमा कलाकृतिका निर्माणमा दुई अवस्था हुन्छन् । पहिलो अवस्था हो कुनै संवेदनाको अनुभव र प्रत्यक्षण तथा त्यसको विश्लेषण अनि दोस्रो अवस्था यही अनुभव–विश्लेषणलाई संप्रेषित गर्नु हो । त्यसैले अनुभूतिको स्तरले होइन, त्यस अनुभूतिको संगठन गर्ने कौशलले कलाकृतिलाई मूल्य दिन्छ । प्रक्रियावादी गिगरका स्थापनाअनुसार पनि यस्तो संगठनले नै कलात्मक, अनुकरणात्मक र भावात्मक मूल्यहरू प्रदान गर्दछ । जे होस्; अनुभव (वस्तु) र सङ्गठन (रूप) को त्यो संयुक्त प्राप्ति कला हो जसमा मूल्य–निर्णय चाहिँ सङ्गठन (रूप) को कुशलताले गर्दछ । निष्कर्षमा रूपवादीहरू वस्तु र रूपका सह–अस्तित्व मानेर पनि रूपलाई नै कलाकृतिको खास मूल्य ठान्दछन् ।

(२) रूपवाद : कलावादका संनिकतटमा

रूपपरक समालोचनाका इतिहासमा 'कला कलाका लागि' भन्ने 'कलावाद' बाट प्रेरित 'रूपवाद' नामक अभियान निकै महत्त्वपूर्ण घटना हो । यो वाद बीसौं शताब्दीको रूपपरक समालोचनाको त्यो प्रथम घटना हो जसमा 'कलावाद' का 'अति' सम्म नपुगी पाका समालोचक ब्राडलेका प्रभावमा आफ्नै रूपवादी स्थापनालाई पेश गरिएको छ । क्लाइभ बेल, हर्बर्ट रीड र रोजर फ्राइ आदि यस रूपवादका पक्षधरहरू हुन् । यिनीहरूका दृष्टिमा कलाको मूल प्रकृति वा स्वभाव रूपपक्षमा आधारित छ । यिनीहरू विषयवस्तुभन्दा स्वतन्त्र तवरले रूपको सत्ता मान्दछन् । क्लाइभ बेलका भनाइमा आवेगात्मक वा बौद्धिक विषयवस्तुमा कलाकृति निहित हुँदैन, बरु रेखा, रङ्ग र मात्राका त्यस सम्बन्धमा कलाकृति आधारित हुन्छ जसबाट तात्पर्यपूर्ण रूपको निर्माण हुन्छ । क्लाइभ बेल र रोजर फ्राइ उत्तेजनात्मक–ऐन्द्रियिक तत्त्वलाई विशेष मूल्य दिई विशुद्ध रूपपक्षमा जोड दिन्छन् । तर हर्बर्ट रीड के भन्न चाहन्छन्भने हाम्रा इन्द्रिय–प्रत्यक्षहरूका बीचमा रूपात्मक सम्बन्धहरूको अन्विति नै सौन्दर्य हो अनि कला आनन्दप्रद रूपको निर्माण–प्रयत्न हो । ध्वनि, लय, ताल, सन्तुलन, शरीर–रचना (संरचना) जस्ता तत्त्वहरूले

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूपपक्षको निर्माण गर्छन् । यसरी हर्बर्ट रीडका दृष्टिमा कला कलाकारले रूपमा देखेको आदर्शको अभिव्यक्ति हो । त्यसैले हर्बर्ट रीडको रूपवाद विशुद्ध रूपवाद होइन, किनभने यसमा विषयवस्तु (इन्द्रिय–प्रत्यक्ष र आदर्श) रूपसँग समन्वित हुन्छ । तर क्लाइभ बेल र रोजर फ्राइ चाहिँ चोखो रूपवादमा नै विश्वास गर्छन् । रूपवादका प्रेरक स्वस्थ कलावादी ए० सी० ब्राडलेका दृष्टिमा भने अर्थ र ध्वनि एकै हुन्; उनी विषयवस्तु र रूपका अभिन्नतामा विश्वास गर्छन् । त्यस्तै समालोचक डे सेलिन कोर्ट पनि विषयवस्तु र रूपका सामञ्जस्य आवश्यक ठान्दछन्; उनी अर्थविहीन सङ्गीतमा विश्वास गर्दैनन् । अर्का समालोचक एवर कोम्बेको झुकाउ चाहिँ रूपपरकता तर्फ देखिन्छ । उनी भन्छन्— प्रत्येक कविताको आफ्नो रूप हुनुपर्छ र यही नै अन्वितिको सममूल्य हुन सक्छ । समीक्षक एलेक्जेण्डरका दृष्टिमा पनि तात्पर्यपूर्ण रूप नै कला हो । तात्पर्य वा विषयवस्तुमा मूल्य हुन्छ, रूपद्वारा त्यस मूल्यको संप्रेषण हुन्छ । सृजनात्मक-निर्माणात्मक प्रवृत्तिमै अर्थात् रूपमै विषयवस्तु प्राप्त हुन्छ । रूपवादको निचोड के निस्कन्छ भने रूप नै महत्त्वपूर्ण सत्ता हो र रूपमै विषयवस्तु निहित रहन्छ ।

वास्तवमा विषयवस्तु (अर्थ, आवेग, विचार, इन्द्रिय–प्रत्यक्ष आदि) र रूप (ध्वनि, संगीत, विम्व आदि) एउटै एकाइका अविभाज्य दुई पक्ष हुन् । तर यी दुईमध्ये रूपको सर्वोपरिता मान्नु रूपवादको विशेषता हो । अर्नोल्ड आइसेनवर्ग ठीकै भन्छन्— सौन्दर्यात्मक अर्थ विशेष महत्त्वपूर्ण छ, कविताको रूपपक्षले अनुभूतिको प्रकृतिलाई नै अभिव्यक्त गर्छ । आधुनिक समालोचक मिल्टन सी० नामको भनाइअनुसार चाहिँ कला 'ठोस तात्पर्यपूर्ण रूप' हो । रिंवाड, मालार्मे र भालेरी जस्ता प्रतीकवादीहरूका प्रभावमा इलिजावेथ स्वेत चाहिँ विशुद्ध रूपवादलाई साहित्यिक सिद्धान्तको रूप दिन खोज्छन् । उनका भनाइमा व्यवस्था र अव्यवस्थाका दुई शक्तिहरूको सामञ्जस्य वा समाहितताद्वारा सन्तुलित क्षण–विशेषमा यी दुवैलाई प्रयोग गर्दै कविताले भाषाका माध्यमबाट सृष्टि गर्न चाहन्छ । यसका विपरीत वेरेनसन विषयवस्तुमाथि बढी महत्त्व दिन्छन् । वोसान्क्वेटले चाहिँ भनेका हुन्— 'कल्पनात्मक अभिव्यक्तिले आफ्नो रूपको सृष्टि गर्दैखेरि भावनाको पनि सृष्टि गर्छ ।' अर्थात् रूप प्राप्त गर्दा सौन्दर्यात्मक संवेग पनि प्राप्त हुनुपर्दछ ।

(३) हर्बर्ट रीड र बेरेन्सनका रूपवादी खास धारणा

हर्बर्ट रीडको धारणा बुझ्न केही भूमिका बाँध्नुपर्छ । चोखो रूपवादमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मात्र सीमित नरही 'रूपवाद' कै एक व्यक्तित्व भएर पनि यी विषयवस्तुतर्फ पनि ढुक्दछन् । यिनका दृष्टिमा कलात्मक रूप भन्नु रूपरेखा–रेखाङ्कन मात्र होइन । हो, कलात्मक रूपका निम्ति रूपरेखा–रेखाङ्कन आवश्यक भए पनि यो स्वतः विकासशील गतिशील सत्ता होइन, यसले केवल सम्बन्धहरूको सामान्य ढाँचा मात्र प्रस्तुत गर्छ । परन्तु कुनै वस्तुको प्रत्यक्षण गर्दा मूलतः इन्द्रिय–मस्तिष्कद्वारा निर्मित आकृतिसहित वस्तुको प्रत्यक्षण हुन्छ र यसैलाई रूप मानिन्छ भन्ने राय हर्बर्ट रीड प्रकट गर्दछन् । यो रूप खास अनुभूति-तत्त्व पनि हो, कुनै विचारका निम्ति प्रतीक पनि हो । साथै यो रूप इन्द्रिय-गृहीत वस्तुको अमूर्तविधान पनि हो, मूर्ततत्त्व पनि हो । हर्बर्ट रीडको भनाइको तात्पर्य के हो भने रूप भन्नु वाह्य रूपरेखा मात्र होइन, वस्तुभन्दा भिन्न तत्त्व पनि होइन बरु वस्तुसँगै कलाकारद्वारा रूप गृहीत हुन्छ । यसै रूपले सम्बन्धहरूको शृङ्खला प्रस्तुत गर्छ । कुनै कलाकृतिमा देखापर्ने विभिन्न पक्षलाई समन्वित गर्ने क्षमता यही रूपबाट प्राप्त हुन्छ । हर्बर्ट रीडका मतमा कलाकृतिमा रूपले जुन सम्बन्ध–शृङ्खला र समन्वय प्रदान गर्छ त्यो पनि विभिन्न प्रकारको हुन्छ । दृश्यकलामा सम्बन्धात्मक विभिन्नतामूलक अभिन्नता (रिलेसनल कण्टिनस) ले क्रमिकतामा नभएर तात्कालिकतामा विभिन्नतालाई समन्वित गर्छभने मौखिक कला क्रमिकतामा निर्भर रहन्छ अनि रूपको आधारभूत प्रवृत्ति समय हुन जान्छ । अवश्यै यी दुवै प्रकारका कलामा कालिक र स्थानिक प्रवृत्ति धेरथोर हुन्छन् तर यिनमा कालिकता–स्थानिकताको महत्त्वको कम–वेसी भने रहन्छ । यसै सन्दर्भमा हामी हर्बर्ट रीडको स्थापना बुझ्न सक्छौं । हाम्रा सृजनात्मक इन्द्रिय–प्रत्यक्षणहरूमा रूपात्मक सम्बन्धहरूको अन्विति नै सौन्दर्य हो र रमणीय रूपहरूको सिर्जना–प्रयत्न नै उनका दृष्टिमा कला हो । उनी कलात्मक स्फुरणमै विषयवस्तु अन्वितिपूर्ण रूपका स्तरमा प्रकट हुने विश्वास गर्दछन् ।

तर अर्का रूपवादी बेरेन्सन के भन्छन्भने रूप हाम्रा ज्ञानभन्दा बाहिरको कुरा भएकाले आकृतिले नै रमणीयता दिन्छ अनि रूप भन्नु त आकृतिले प्राप्त गर्ने अन्तः– प्रकाश हो । आकृति हाम्रो जगत्सँग सम्बद्ध छ र रूपचाहिँ मानस आधिमानसिक (आन्तरिक) जगत्सँग । आकृति सापेक्षतया स्थिर रहन्छ, रूपचाहिं आधिमानसिक तत्त्व भएकाले गतिशील हुन्छ भन्ने उनको धारणा छ । भनाइको मर्म के होभने कलात्मक रूप कलाकारले आफ्नो सहजानुभूतिद्वारा प्राप्त गरिने रूप भएकाले यो कहिल्यै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

परिष्कृति र पूर्णतामा पुग्दैनभने आकृतिगत रूपचाहिं निकै स्थिर हुँदा ग्रहण गर्न सकिने हुन्छ ।

(४) अभिव्यक्तिवाद र रूपवाद : एक छलफल

रूपवाद विभिन्न तात्पर्यमा प्रचलित छ । दृश्यकला केवल रूपको कुरा हो भन्ने अभिव्यक्तिवादी रूपवादका निम्ति रूप भन्नु रेखागणितात्मक आकृति र सम्बन्धहरूको नाम हो । ह्यान् स्लिक भन्छन्— संगीतको विषय-वस्तु भन्नु केवल गतिशील ध्वनि–पद्धतिहरूकै संज्ञा हो । तर अभिव्यक्तिशील भए मात्रै यी ध्वनि-पद्धतिहरू गतिशील हुन सक्छन् । अभिव्यक्तिशील हुनुको अर्थ के हो ? अभिव्यक्तिको अर्थ विभिन्न छ । कुनै कुराले आकृति वा शरीर प्राप्त गर्नु, आन्तरिकतालाई व्यक्त्याउने बाह्य स्तर, बाह्य व्यवहार-द्वारा आन्तरिक उत्तेजनाको उद्‌घाटन, सचेत इच्छाको तृप्तिका निम्ति गरिने प्रयास–परिणाम र आत्मप्रकाशन आदि अर्थमा अभिव्यक्ति प्रचलित छ र ललित कलाका क्षेत्रको यो अभिव्यक्तिवादी रूपवाद पर्याप्त अस्पष्ट पनि छ । तर यस रूपपरक अभिव्यक्ति–सिद्धान्तमा त्यो आकृति वा रूप सुन्दर भनिन्छ जुन अभिव्यक्तिशील छ अनि पूर्ण अभिव्यक्तिशीलता नै कलाको आदर्श हुन्छ । अभिव्यक्तिलाई स्पष्टयाउने प्रयत्न यस रूपपरकवादले गरेको छैन । सौन्दर्यशास्त्री क्रोचे चाहिँ स्पष्ट छन्; उनी कलाकारकै मनोगत अभिव्यञ्जना (अभिव्यक्ति) लाई मूल कला मान्दै विलक्षण प्रतीत हुन्छन् । उनी अभिव्यक्तिलाई आत्माको आन्तरिक सहजानुभूति ठान्छन् र त्यही उनको रूप हो ।

जस्तो प्रतीकवादी फ्रान्सेली कवि मलार्मेको 'कविता विचारद्वारा र शब्दद्वारा लेखिन्छ' भन्ने भनाइमा अस्पष्टता छ, त्यस्तै कलालाई अभिव्यक्ति मान्ने धारणा पनि प्राय: स्पष्टताविहीन देखापर्छ । कविताका निम्ति शब्द र चित्रकलाका निम्ति रङ्ग उस्तै हो; यी त माध्यममात्र हुन् । रङ्गबाट चित्र बन्छ भन्नुको कुनै माने देखिन्न, शब्दद्वारा कविता बन्छ भन्नुको कुनै तात्पर्य हुँदैन र अभिव्यक्ति कला हो भनिँदिदा कुनै अभिप्राय प्रष्टिन सक्तैन । त्यसैले विशुद्ध रूपवादी क्लाइभ बेल भन्न चाहन्छन्— 'रङ्ग रूप भए मात्रै तात्पर्यपूर्ण हुन्छ ।' त्यस्तै सयमित रूपवादी रोजर फ्राइ ठान्दछन्— 'सम्बन्धहरूले विषम ध्वनिका प्रभावहरूलाई पनि रूपान्तरित गर्दछन् ।' अर्थात् सम्बन्धगत विषय–साम्य वा विभिन्नतात्मक अभिन्नता नै कलात्मक प्रक्रियामा एक वा अर्को ढङ्गले रहन्छ । यसैलाई रूपरेखा, योजना वा ढाँचा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्न सकिन्छ । वास्तुकलाकारका सम्बन्धमा रोजर फ्राइ भन्दछन्— वास्तुकलाकार रचनात्मक ढाँचा पाउने सौभाग्यबाट वञ्चित भए पनि रूपात्मक संगठनभने राम्ररी गर्न सक्छ । 'तात्पर्यपूर्ण रूप' स्वीकार्ने क्लाइभ बेल चाहिं 'अर्थ र प्रत्यक्षीकृत रूपको अभिन्न अन्विति' चाहन्छुन् तैपनि 'तात्पर्यपूर्ण रूप' स्पष्टिदैन र रोजर फ्राइ स्पष्ट्याउने प्रयत्न गर्छन् ।

रूपका आन्तरिक र बाह्य दुई स्तर छन् अनि प्रथम स्तरमा रूप वस्तुसँग अभिन्न छ तर दोस्रो स्तरमा यो आकृति हुन्छ र ढाँचा वा रूपरेखाको तह्मा रहन्छभने यसै दोस्रो स्तरमा हामी कलाकृतिको रूपलाई ग्रहण गर्छौं अनि पहिलो चाहिं कलाकारको अन्तर्दृष्टि हो । अभिव्यक्ति र रूपका सन्दर्भमा क्लाइभ बेल र हर्बर्ट रीडको छलफल लम्बे र मतभेदपूर्ण भए पनि निष्कर्ष यही हो ।

कलाका विभिन्न क्षेत्रहरूमध्ये कालिक गति (टेम्पोरल मोभमेन्ट) मा आधारित रूपले उपर्युक्त प्रवृत्ति देखाए पनि स्थानिक रूपमा भने प्रत्यक्षीकरणप्राप्त वस्तु नै अभिव्यक्तिशील देखापर्छ र समस्या उठ्छ । यसै प्रश्नको समाधान खोज्दै प्रयोगात्मक सौन्दर्यशास्त्री लोण्टज भिस्केर लिप्सले भावतादात्म्यको सिद्धान्त पेश गरेका छन् । वस्तुमै मनोभावको आरोपण गरी सौन्दर्यको व्याख्या गर्ने यस सिद्धान्तले वस्तुको अभिव्यक्तिशीलताको कारण चाहिं त देखाउँछ तर यसबाट रूपको मूल्य र रूपको प्रकृति (स्वभाव) कै उपेक्षा हुन जान्छ । अझ असुन्दरताका सम्बन्धमा त भाव-तादात्म्यको सिद्धान्त एकदमै अस्वीकार्य बन्दछ । यस संकटबाट बच्ने प्रयत्नमा बोन हर्टमन वस्तु र मानसिक यथार्थमा नभई अन्य प्रवृत्तिहरूको सम्मिलनमा सौन्दर्यलाई आधारित गर्छन् । तर यस भ्रान्तिमा फस्नुभन्दा वोल्केदले भनेझैं उत्तर खोज्नु बेस देखिन्छ । उनका मतमा कला भनेको रूपको सौन्दर्यात्मक प्राथमिक सचेतताबाट नियमित-निर्धारित प्रक्रियाका क्रममा प्रकट हुने परिणाम हो । वास्तविक सामग्रीको रूपान्तरण-क्रममा रूप विकसित-अभ्युदित हुँदै जान्छ । त्यसैले यस प्रक्रियामा सहायक रूपहरूलाई पनि स्वीकार्न सकिन्छ । रूपको प्राथमिक सचेतता भने मूल अनुभूतिमै निहित रहन्छ अनि सहायक रूप समेतको उपलब्धिचाहिं रचना प्रक्रिया-अन्तर्गतको कुरा हो । मूलभूत प्राथमिक रूपकै उपेक्षा भई प्राथमिक रूपकै माग बनेर प्रविधि वा सहायक रूप वा रचना-विधानको आगमन हुन्छ । कलात्मक वा सौन्दर्यात्मक खास फपचाहिं मूलभूत अनुभूति नै हो; कलात्मक रूप भन्नु

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अन्विति हो, सम्बन्धगत विषय–साम्य र कल्पनात्मक क्रियाको प्रथम स्पर्शको प्राप्ति हो।

(५) रूप : प्रयोगवादी सौन्दर्यशास्त्रीहरूका दृष्टिमा

कलात्मक मूल्यसँग सौन्दर्यात्मक रूपको के सम्बन्ध छ ? यस उत्तेजक प्रश्नको समाधान विभिन्न प्रकारबाट विभिन्न विद्वान्हरूले गरेका छन् । जी. एफ. फेकनरको प्रयोगात्मक सौन्दर्य–शास्त्रसम्बन्धी चर्चाले रागात्मक प्रभावसम्बन्धी केही मनोवैज्ञानिक नियमहरू पेश गरेको छ । यी नियममध्ये पहिलो मनोवैज्ञानिक नियम हो सौन्दर्य–द्वारको नियम । सो नियम अनुसार मान्छेमा रागात्मक प्रभाव पार्ने उद्दीपकमा तीव्रताको निश्चित मात्रा हुनुपर्छ, ढाँचा–संरचनामा र भावना–संवेगमा पनि केन्द्रितताको मात्रा निश्चित हुनुपर्छ । अर्को नियमअनुसार आनन्दले एउटै अवस्थाभन्दा विभिन्न अवस्थाको संमिलनले बढ्ता अन्तुष्टि दिन्छ । यो सौन्दर्यात्मक रिइन्फोर्समेण्ट वा समभिवृद्धिको नियम हो । एक-एक आनन्ददायी अवस्थाको योगफलभन्दा त्यसमा संयुक्त अवस्थाको प्रयोग प्रभावशाली हुन्छ । अर्को नियम हो बहुमुखी-ताभित्र एकरूप सम्बन्ध । अन्विति र विषमता दुबै भयोभने बढ्ता रुचाइन्छ र प्रभावशाली हुन्छ; यही हो त्यो नियम यो नियम विषयवस्तुसँग सम्बन्धित देखिए पनि विषमतामा साम्य वा अन्विति रूपद्वारा नै प्राप्त हुने भएकाले रूप पनि महत्त्वपूर्ण रहन्छ । अन्तर्विरोधको अभाव र स्पष्टताका अन्य नियमहरूले चाहिं, समन्विति र केन्द्रिततामै जोड दिएका छन् । साथ–साथै अर्को एक नियम वा सिद्धान्तको प्रयोग अन्य सौन्दर्यशास्त्री साण्टियाना, प्राल र ओसिर लीले गरेका छन् । त्यस साहचर्य नियम अनुसार साहचर्यको अर्थ द्रवण–एकरूप हुनु पनि हो । उद्दीपनको अवधि संबन्धी अर्को नियमले उद्दीपनको अवधिविशेषतिर सङ्केत गर्छ जसअनुसार रागात्मक प्रभाव थालिएपछि क्रमशः त्यसको वृद्धिक्रम अनि ह्रासक्रम चलदछ । यस नियमले प्रभाव भावक (पाठक / दर्शक / श्रोता) मा पर्ने र सृजना–क्षणको समेत विश्लेषणमा सहायता गर्छ ।

फेकनरका निम्ति उद्दीपक भन्नु कलाकृति भए पनि उनका अनुयायी-हरूले त्यसको विशेष व्याखया गरेका छन् । उदाहरणार्थ जेर्हेन उद्दीपनको अर्थ सौन्दर्यात्मक वस्तु र तत्कालप्राप्त संवेदनाभन्दा भिन्न छ भन्ने ठान्छन् । यो उद्दीपक संयमित रूपवादी रोजर फ्राइले बताएको चोखो रूप नै हुन जान्छ । प्रयोगकर्ता सौन्दर्यशास्त्री फेकनर, जेर्हेन र भर्नन ली प्रभृतिका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

धारणामाचाहिं चोखो रूप शरीरका विभिन्न आङ्गिक परिवर्तनमा आधारित हुन्छ । तर विद्वान्हरू के ठान्छन् भने आङ्गिक परिवर्तन रूपको अनुभूति-विना पनि हुन जान्छ ।

(६) रूप : प्रक्रियापरक सौन्दर्यशास्त्रका दृष्टिमा

प्रक्रियापरक (फेनोमेनोलोजिक) सौन्दर्यशास्त्रले तीन प्रकारका सौन्दर्य-मूल्यहरू देखाएको छ; तैपनि तिनमा रूपात्मक मूल्य नै सर्वोपरी मानिएको छ । रीति, सङ्गति, लय, अनुपात र अन्विति जस्ता प्रप्तिमै उपर्युक्त तीन सौन्दर्यमूलमध्ये प्रथम रूपात्मक मूल्य प्रतिष्ठित छ र कलाकृतिको संरचनाले यसै मूल्यलाई प्रस्तुत गर्छ अनि रूपको प्रकृति वा स्वभाव आंशिक रूपमा यसैबाट व्यक्तिन्छ । दोस्रो अनुकरणात्मक सौन्दर्य मूल्यचाहिं जगत्का वस्तु वा वस्तुप्रकृतिको प्रतिकृतिमा निर्भर छ र यसले ललितकलालाई उपयोगी कलाभन्दा विशिष्टता दिन्छ । यो अनुकरणात्मक मूल्य यथार्थवादी र प्रकृतवादी कलाका निम्ति महत्त्वपूर्ण रहे पनि पूर्णतः सौन्दर्यात्मक मूल्य ठहरिंदैन । अनि यथार्थवादी र भविष्यवादी साहित्यकारहरू बाह्य संसारबाट आन्तरिक संसारतिरको प्रतिक्रिया व्यक्त गर्छन् । घनत्ववाद पनि आफ्नो सामग्रीका अमूर्त रूप र प्रवृत्तितिर अभिरुचि राख्छ । त्यसैले अनुकरणात्मक मूल्य अपरिहार्य सौन्दर्यमूल्य ठहरिन्न । तेस्रो सौन्दर्य–मूल्य हो भावात्मक मूल्य । यस भावात्मक मूल्यका सन्दर्भमा रूपात्मक मूल्यतर्फ फर्कनु वाञ्छनीय अनुभव हुन्छ । सौन्दर्यात्मक रूपले सम्बन्धगत रूपमा आकृति वा संरचना प्रदान गर्छ र गतिशील वा रूपान्तरशील रूपले विषयवस्तुमा प्रभाव पार्छ भने जब विषयवस्तु नै सौन्दर्यात्मक हुन्छ, भावात्मक मूल्यहरू जागृत हुन्छन् र सौन्दर्य जगत्को केन्द्रीय मर्म यही भावात्मक मूल्य हो । यसैको स्तर र महत्ता अनि प्रवृत्तिअनुसार कलाको वर्गीकरण र मूल्याङ्कन हुन सक्छ । परन्तु रूप -चेतनाले विषयवस्तुमाथि पार्न सकेको प्रभावबाटै सौन्दर्यात्मक उच्चतम मूल्य मानिने भावात्मक मूल्य प्राप्त हुने भएकाले अप्रत्यक्षतः रूपात्मक मूल्य नै सर्वोपरि मानिन जान्छ ।

प्रक्रियात्नवादी सौन्दर्यशास्त्री गिगरको भनाइअनुसार सौन्दर्यात्मक वस्तुले दर्शक-हृदयमा विशेष प्रवृत्ति वा सौन्दर्यात्मक अभिवृत्तिलाई उद्घाटित गर्छ । सौन्दर्यात्मक वस्तुको यस वैशिष्ट्यलाई ध्यानात्मक मान्न सकिन्छ र यस स्थितिमा वस्तु विषयीबाट टाढा रहन्छ । पूरै दूरता-बोधकासाथ ऐन्द्रियिक प्रवृत्तिकासँगै सम्पूर्ण मूर्त वस्तुलाई हामीले ग्रहण गर्नुपर्छ । अर्थात् रूप र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रङ्गप्रति हामी पूर्णतः आत्मसमर्पित हुनुपर्छ कुल्पले भनेछै। विषयी वा आत्माले वस्तु-मूर्तताप्रति आत्म-समर्पित हुनुको अर्थ दूरतो हुन्छ अनि त्यस क्षणमा सौन्दर्यात्मक वस्तुको अवस्था-विशेष नै प्रभावशाली हुन्छ। यसबाट दर्शकले आफ्ना रागबाट मुक्त वस्तु-सौन्दर्य प्राप्त गर्छ। एक प्रकारले यो प्रक्रिया सौन्दर्यात्मक रूपको ध्यान वा सहजानुभूति जस्तै हो। सौन्दर्यानुभूतिको प्रक्रियासंवन्धी यस धारणामा फेकनरको साहचर्य सिद्धान्तको प्रभाव परेको छ। सौन्दर्यशास्त्री फेकनर साहचर्यका प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष प्रयोजकहरू स्वीकार्छन्। यी दुवै (प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष) प्रयोजकहरूले यस सौन्दर्यात्मक रूपको ध्यानको धारणालाई प्रभावित गरेका छन्। प्रस्तुत सन्दर्भमा प्रत्यक्ष प्रयोजक रङ्ग र रूपप्रति अनि अप्रत्यक्ष प्रयोजक विचार-संवेगप्रति निर्दिष्ट छन्। दोस्रो अर्थात् अप्रत्यक्ष प्रयोजक नै वस्तुतः सम्बन्धात्मक वा साहचर्यात्मक प्रयोजक हो। तैपनि यी दुवै प्रयोजकहरू परस्पर सम्बद्ध अनि परस्पर एकीभूत छन्। मूलर सौन्दर्यशास्त्री फेनफेल्स यस पारस्परिक एकात्मकतालाई प्रस्तुत गर्छन् र ऐन्द्रियिक, मांशपेशीगत, साहचर्यगत, तार्किक र संवेगात्मक जस्ता पाँच सहायक खण्डमा उपर्युक्त परस्पर-एकात्मकता वा साहचर्यलाई बाँड्छन्।

सौन्दर्य-शास्त्रका प्रभावमा परेका यी सबै धारणा मनोविज्ञानका प्रयोगशालामा परीक्षणीय ज्ञेय र प्रमेय तथ्यकै आधारमा विज्ञानका क्षेत्रमा चलेझैं चल्न चाहन्छन्। संरचनात्मक वा प्रक्रियापरक सौन्दर्य-नियमलाई प्रमाणित गर्न त्यसका समर्थनमा सौन्दर्य-शास्त्रीय मान्यता उभिन खोज्छन्। तर विद्वान्हरू के अनुभव गर्छन्भने यस प्रकारको वैज्ञानिकताका निम्ति सौन्दर्यात्मक तथ्यहरू उपयुक्त छैनन् र यस वैज्ञानिकताले सौन्दर्यात्मक तथ्यहरूको सर्वांश उपयोग गर्न सकेको छैन।

जे होस्, संरचनात्मक अन्वितिकै आधारमा सौन्दर्यको विश्लेषण प्रक्रियापरक (संरचनात्मक) सौन्दर्यशास्त्रका सन्दर्भमा अनिवार्य हुन्छ। यसरी कलाकृतिका मूलमा जुन अनुभूति रहन्छ, त्यसका तीन आधारभूत पक्ष देखापर्छन्। ती तीन पक्षमध्ये पहिलो पक्ष हो अन्विति जसमा कलाकार पनि आन्तरिक अङ्ग हुन जान्छ। दोस्रो पक्ष हो कलाकार-समक्ष देखापर्ने समस्या। उसका समक्ष एक प्रकारको चुनौती आइपर्छ। तेस्रो पक्ष हो कलाकारको सामर्थ्य। मूलभूत अनुभूतिले चुनौतीका साथै उसलाई सामर्थ्य पनि दिएको हुन्छ। यो सामर्थ्य के हो? त्यस अनुभूतिसँगै कुन अर्थ,

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

तात्पर्य वा मूल्यको बोध हुने भएकाले ऊ रूप पनि प्राप्त गर्छ । भनूँ, मूल्य-भावनासँगै रूप-भावना अन्तर्निहित रहन्छ र यही अर्थ वा मूल्य-भावनाले नै अभिव्यक्तिको प्रकार वा रूपले ग्रहण गर्ने आकृतिको निर्धारण गर्छ । संगीत जस्ता कलामा मूल्यबोध स्पष्टिने संभावना नभएता पनि रूप रहन्छ । भनूँ, सम्पूर्ण कलामा मूल्य रूपसँगै अभिन्न रूपले सम्बन्धित छ । त्यसैले कुनै कलाकृतिमा मूल्य छ भन्नुको माने रूप छ भन्नु हुन जान्छ । जुन सौन्दर्यात्मक वस्तु हुन्छ त्यसको प्रत्यक्षणात्मक वा कल्पनात्मक पक्ष (रूप) पनि हुनु अपरिहार्य रहन्छ । सौन्दर्यानुभूतिमा प्रत्यक्षण त्यो पक्षरूप नरहे पनि त्यसको प्रत्यक्षणात्मक (कल्पनात्मक) अनुभूति अवश्य रहन्छ र त्यही अनुभूति वा वस्तुले नै मूल्यलाई अभिव्यक्त गर्छ । वास्तवमा वस्तु र रूपको विलयन या रूपान्तरमा सौन्दर्य-मूल्य आधारित हुन्छ । अतएव सौन्दर्य मूल्य वस्तु र रूप दुवै स्पष्ट रहेमा तिनका संगठन वा अन्वितिमा हुन्छभने तीमध्ये कुनै स्पष्ट नरहेमा सम्पूर्णतामा रहन्छ । वस्तु र रूपको यस्तो सह-अस्तित्व हुनाका कारणले गर्दा वस्तु र रूपको पृथक्-विभाज्य अस्तित्वको परिकल्पना गर्नु ठीक छैन । त्यही कलाकृति एक कोणबाट वस्तु देखिन्छभने अर्को कोणबाट रूप प्रतीत हुन्छ; त्यसैले वास्तविकता चाहिं सम्पूर्णता हो । वस्तु र रूपका यसै संरचनात्मक अन्वितिमा प्रक्रियापरक सौन्दर्यशास्त्रले सत्य देखेको छ ।

कलाकार जुन सामग्रीमा जुन अनुभूति गर्छ, त्यसैमा मूल्य र रूप दुवै निहित हुन्छन् । रूपले आन्तरिक नियन्त्रणद्वारा कृतिलाई संगठन र रचना-विधान प्रदान गर्दछ । तर यस प्रक्रियामा माध्यम पनि महत्त्वपूर्ण छ । प्रत्येक माध्यमका आफ्ना सीमा र सामर्थ्य हुन्छन् । विषयवस्तु वा सामग्री-लाई कुन रूप दिने हो र कुन संरचना वा संगठन प्रदान गर्ने हो भन्ने कुरा संबन्धित माध्यमले नै पूर्व-निर्धारित गर्दछ । अभिव्यक्तिशील माध्यमले नै संरचनाक्रममा अपेक्षित अन्विति र सम्बन्धहरू प्रस्तुत गरिदिन्छ जसलाई प्रविधि वा पद्धति भन्न सकिन्छ र पद्धति चाहिं विश्लेषणीय हुन्छ । संगीतमा सुर र नृत्यमा गति तथा विश्राम यसै पद्धतिका कुरा हुन् । वास्तवमा सन्तुलन नै पद्धतिको आधार हो र सन्तुलन चाहिं साहचर्यात्मक मनोवैज्ञानिक नियमबाट प्राप्त हुन्छ अथवा अनुपातको नियमबाटै पनि सन्तुलन उपलब्ध हुन जान्छ । मानवीय 'अनुभूतिको गतिशीलतालाई संबन्धित माध्यमका संरचनाले स्वयम् पनि त्यसरी नै गतिशील हुँदै प्रभावित पार्न सक्छ र मूल्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यतैबाट आउँछ । रूपपरक दृष्टिकोणले केवल बाह्य संरचनामा ध्यान दिन्छभने रूपवादले चाहिं आन्तरिक--अनुभूतिमय रूपमै ध्यान दिन्छ । त्यसैले रूपवाद वस्तु र रूपको आन्तरिक संगतिमा र कलाकृतिका संरचनामा पनि भाव र प्रविधिको अविभाज्य–एकात्मक स्थितिमा विश्वास गर्दै आन्तरिक जीवनको अनुकूल संवेग तथा पद्धतिद्वारा मूल्यको चित्त बुझ्दो व्याख्या गर्न सक्षम छ । गति र विश्राम, उत्तेजना र समाहिति साम्य र वैषम्य, तयारी र परिवर्तन अनि उद्दीपन र सन्तुष्टिको पद्धतिद्वारा कलाकृतिले मानवमनको भाव–प्रणालीलाई प्रभावित पार्ने भएकाले रूपवादी मूल्य–धारणा निकै संगत देखापर्छ ।

वास्तवमा रूपको मूल्य कुन वस्तुलाई अभिव्यक्त गरिएको छ भन्ने कुरामा भन्दा प्रायः कुन वस्तुलाई कसरी नियमित-नियन्त्रित गरिएको छ भन्ने कुरामा आधारित हुन्छ । परन्तु जब कलाकृतिको विषयवस्तु अत्यन्त संवेगात्मक हुन्छ, त्यतिखेर भने रूप–मूल्यमै भरपर्दा गल्ती पनि हुन सक्छ । त्यसैले कलाकारले सौन्दर्यात्मक रूपमा अन्तर्दृष्टि दिएर प्राप्त गरेको सौन्दर्यात्मक भाव वा संवेगमै कलाकृतिको मूल्य निर्भर रहन्छ । त्यसैले रूपवाद विषयवस्तु र रूपको युगपत् (साथसाथ) अनुभव अनुभव हो भने निश्चय नैयो रूपवाद कलामूल्य वा कृतिमूल्यका निर्धारणमा पर्याप्त प्रभावशाली हुन आउँछ ।

(७) रूप : निष्कर्षमा

उपर्युक्त मत–मतान्तरका चर्चाका निचोडमा वास्तवमा रूप के हो भनेर मोटामोटीमा ठम्याउन सकिन्छ । रूपका बारेमा समालोचकहरूका साथै सौन्दर्यशास्त्रीहरूले समेत रुचि लिई बीसौं शताब्दीमा रूपलाई परिभाषित गर्ने, वर्गीकृत गर्ने र रूप प्राप्त हुने प्रक्रिया तथा रूपका तत्त्व (घटक) हरू समेत पहिचान्ने अरू तीव्र प्रयास गर्नु यस शताब्दीको त्यस्तो उपलब्धि हो जसमा पर्याप्त रूपमा मनोवैज्ञानिक प्रयोगशालाका विश्वसनीय ठान्न सकिने प्रयोगहरूको पनि भूमिका छ र कृतिका मनोवैज्ञानिक निरूपणहरूको पनि योगदान छ । यस क्रममा रूपलाई कलाकारद्वारा विषयवस्तु अर्थात् वस्तु वा अनुभूतिसँग कल्पनाशक्तिद्वारा साक्षात्कार गरिने अनुभूतिको स्वरूप र सङ्घटनका अत्यन्त आन्तरिक स्तरमा वस्तु र रूपको अभिन्नतामा हेरिनुदेखि लिएर क्रमशः त्यस वस्तु वा आन्तरिक अनुभूति तथा त्यसको स्वरूप तथा सङ्घटनलाई अभिव्यक्ति दिने माध्यम (साहित्यका सन्दर्भमा भाषा) लाई

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पनि रूप ठान्नाका साथै त्यस माध्यमका स्तरमा अनुभूतिले प्राप्त गर्ने स्वरूप र त्यसको बनोटलाई पनि रूप मान्दै अनुभूतिका त्यस स्वरूपलाई माध्यम (भाषा) द्वारा अभिव्यक्त गर्ने सिलसिलामा जुन अनुपात, मात्रा, क्रम, अन्विति, सङ्गठन, सङ्गति, संरचना, रीति, बनोट आदिको प्रयोग हुन्छ त्यसलाई समेत रूप भनिएको पाइन्छ। अब रूप विस्तारै बाह्य रूप हुन थाल्दछ। यस सन्दर्भमा विधा र उपविधाका तत्व तथा कृतिका कृतिगत संरचना पनि रूप अन्तर्गत पर्दछन्। परन्तु कृतिका संरचनाभित्र प्रयोग गरिने विभिन्न शिल्प, प्रविधि र शैलीका तत्त्वहरू समेत रूप मानिन्छन् र यी चाहिं रूपका बाह्यतम पक्षहरू हुन्। अनुभूति होभने निश्चय नै कला-मूल्यको निर्धारणमा यो रूपवाद पर्याप्त प्रभावशाली हुन जान्छ।

५. रूसी रूपवाद (शिल्पवाद) को चिनारी

२० सौं शताब्दीको तेस्रो दशकको रूसी साहित्य-समालोचनामा फर्मलिज्म (रूपवाद वा शिल्पवाद) प्रचलित रहेको पाइन्छ। पछि चेक र पोलिस साहित्य-समालोचनामा पनि यो वाद रूसी समालोचनाको प्रभावको फलस्वरूप प्रभावशाली बन्न गएको हो।

पेट्रोग्राडमा सन् १९१७ मा शब्दतात्त्विक मण्डली (फिलोलजिकल क्लब) का आयोजकत्वमा भिक्टर श्क्लोस्कीद्वारा स्थापित 'ओपोयोज' (साहित्यिक भाषाको अध्ययन समाज) भन्ने संस्था नै यस रूपवादी (शिल्प-वादी) अभियानको केन्द्रविन्दु हो। श्क्लोस्की समाज-शास्त्रीय र प्रतीकवादी सम्प्रदायका समालोचनाका विरोधमा उभिंदै भन्छन्— 'म रूसी साहित्यको हत्याको विरोध गर्दछु।'

यस रूपवादी वा शिल्पवादी मण्डलीको धारणाअनुसार कला शैली वा शिल्प हो अनि शिल्प भन्नु छन्द, प्रविधि र निर्माणशीलता हो। प्रविधि वास्तवमा पद्धति मात्रै होइन, कलावस्तु आफै हो। श्क्लोस्की भन्छन्— 'कलाकृति र यसमा प्रयुक्त प्रक्रियाको हिसाब बराबर हुन्छ।' साहित्यको इतिहास भन्नु उनका दृष्टिमा सौन्दर्यात्मक शब्दविज्ञान हो। उनी विधाको विकासको विश्लेषणलाई नै कलाको इतिहास ठान्छन्। श्क्लोस्कीको भनाइ छ- 'नयाँ रूप वा शिल्प निम्नतम विधामाथि कलाकारको आधिपत्य वा आधिकारिकताको उपलब्धि हो।' उनको मान्यताअनुसार कला आफ्नै प्रविधिको जानकारीबाट विकसित हुन्छभने चरित्रहरू पनि यसै प्रविधिका उप-उत्पादन हुन्। उनका विचारमा नयाँ प्रविधिले चरित्र जन्माउनुको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उदाहरण 'ह्यामलेट' हो। दस्तोव्स्की, पुश्किन वा मायाकोव्सीका श्रेष्ठ रचना प्राविधिक विकासकै उपलब्धि हुन् भन्ने उनी ठान्दछन्। सन् १९२७ सम्ममा उनको यो रूपवाद वा शिल्पवाद खास पुष्पित र विकसित भयो। यस वादमा साहित्यकार शब्दको कालिगढ मानिन्छभने यो सिद्धान्त मजदूर राज्यको (सोवियत सङ्घ) मार्क्सवादी सिद्धान्तको अनुकूल बन्न जान्छ। तर पछि सोवियत सांस्कृतिक नीतिले यस वादमा कुलीनता र अभिजात्यको अनुभव गऱ्यो र त्यसको फलस्वरूप यो वाद हुन गयो।

६. रूपपरक समालोचना (नयाँ समालोचना) बारे चर्चा

६.१ पृष्ठभूमि : प्रभाव र प्रयोगको अस्तव्यस्तता

२० सौं शताब्दीको दोस्रो दशकमा अङ्ग्रेजी भाषामा कविताको समृद्धि प्रकट भएपछि एक समालोचक–मण्डली देखापऱ्यो। समालोचनाका तात्कालिक वातावरणमा साहित्यकारको जीवनी र साहित्यिककृतिको पृष्ठ-भूमि तथा सामाजिक धारणाको बोलबाला भए पनि यस्ता प्रवृत्तिलाई महत्त्व नदिदै त्यस समालोचक मण्डलीले नयाँ प्रणाली अँगाल्न खोजेको अनुभव हुन्छ। प्रथमतः यस मण्डलीका समालोचकहरूले साहित्यका विवेचनामा तथ्याङ्क र रेखाचित्रको सहायताद्वारा वैज्ञानिक उपलब्धिको प्रयोग गर्ने आकाङ्क्षा राखेको देखिन्छ। भेर्नोन ली (भ्वाइलेट पागोट) को प्रयोग उल्लेखनीय छ र उनी तालिकाको प्रयोगतिर बढी ढल्किएको पाइन्छ। परिश्रमपूर्वक रङ्गप्रयोग, ध्वनि–प्रतीकको सातत्य, सुर, विचार–प्रणाली, विषयवस्तु तथा संरचनागत शब्दावलीको तालिका बनाई तथ्याङ्कप्राप्त निष्कर्षको प्रतिपादन गर्ने यो नयाँ प्रयोग अनौठो थियो। क्यारिलिन स्पर्गिअनले शेक्सपियर र उनका समकालीनहरूले गरेको बिम्ब-प्रयोगको विस्तृत सूची बनाएकी हुन्। अर्की इडिथ रिक्टेटले त नयाँ प्रयोगको निर्देशन दिने पुस्तकै लेखिन्— 'साहित्यको अध्ययनार्थ नयाँ पद्धति' (१९२७ ई.)।

यस्तै तरीकाले शेक्सपियरका 'चतुर्दशपदी' (सनेट) मा हिज्जे र विराम-चिह्नले के फरक पार्छन् भन्ने जस्ता कुराको सोधखोज चल्दै रहे तापनि अर्को दशकमा यो नयाँ प्रयोगशीलता सामयिक अग्र–पंक्तिबाट खस्कँदै अमहत्वपूर्ण साबित हुँदै गयो र कतै पृष्ठभूमिमै अलमलियो। तैपनि यस पद्धतिमाथि कलप लगाउँदै 'शब्दार्थतत्त्व'(सेम्यान्टिक्स) को क्षेत्रबाट नयाँ प्रयोग हुन थाल्यो। टी. एस. इलियटमा यसको सांकेतिकता मात्रै पाइन्छ तर आइ. ए. रिचर्ड्सको 'अर्थको अर्थ' (१९२३ : सी. के. ओडेनका सहकारितामा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लिखित) ले साहित्यको शब्दार्थतात्त्विक अध्ययनका नयाँ सम्भावनाको द्वार खोल्यो । अरू रिचर्डस्का 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त' (१९२४), 'विज्ञान र कविता' (१९२६) र 'व्यावहारिक समालोचना' (१९३९) ले नयाँ समालोचना–मार्ग देखाएको अनुभव हुन्छभने फ्रायड र लेनिनका क्रमशः काम (सेक्स) र वर्गद्वन्द्वका साहित्यिक धारणाहरुले पनि त्यसताक विशेष प्रभाव पार्न थाले । अरू ईशाको बीसौं शताब्दीका प्रथम–द्वितीय शताब्दीमा डेमित्रियस र जेलियसले गरेजस्तै यस वखतका नयाँ समालोचकहरुले पनि शब्दका, अन्तः– क्रिया, सन्दर्भ, शब्द–शय्या, विम्ब आदिको विवेचनातिर नयाँ सक्रियता देखाएका हुन् अनि समकालिक मनोविज्ञान र शब्दविज्ञानको सापेक्षता नै यसको नवीनता हो । यस धारामा केही प्रतिभाशाली समालोचकहरू देखापर्दै गएभने भद्रगोले समालोचकहरूको ताँतीको ताँती पनि उभियो । यस्तै पूर्वरङ्गबाट हामी 'नयाँ समालोचना' को सिंहद्वारमा आइपुग्छौं ।

६.२ 'नयाँ समालोचना' को थालनी

'नयाँ (नव) समालोचना' अंग्रेजी (ब्रिटेन र मूलतः अमेरिका) मा अत्यन्त विख्यात नवीन समालोचना–सम्प्रदाय हो । तैपनि नव वा नयाँ विशेषणले खास स्पष्ट संकेत दिन्छ भन्नु कठिन छ । सन् १९४१ मा जोन क्रो रान्सोमले 'नयाँ समालोचना' प्रकाशित गरेपछि समालोचनाको क्षेत्रमा यो नयाँ सूत्रपात भएको अनुभव हुन्छ । यो 'नयाँ समालोचना' शब्दावलीको पूर्व–प्रयोग पूर्ववर्ती समालोचक स्पिनगर्नले गरिसकेको भए तापनि रान्सोम यस पूर्वप्रयोगसँग शायद अभिज्ञ थिएनन् झैं प्रतीत हुन्छ । नयाँ 'समालोचना' का अगुवा रान्सोमको विवेचनाले स्पष्ट पार्छ— उनी रिचर्डस्, इलियट, इम्प्सन र यवोर विण्टर्सको समालोचना–सन्दर्भ वहन गर्दै आइरहेका छन् । मूलतः रान्सोमको 'नयाँ समालोचना' नामक पुस्तक ती चारवटै समालोचकहरूमाथि आक्रमण गर्दै देखापरे तापनि यो आक्रमण उनीहरूप्रति सम्मानको भावद्वारा ओतप्रोत पनि रहेको हो । रान्सोम यस पुस्तकमा जुन प्रकारका समालोचकहरूको अपेक्षा देखाउँछन्, त्यस्तो समालोचक तात्कालिक परिप्रेक्ष्यमा कोही पनि देखापर्दैनथ्योभने उनले प्रस्तुत गरेको अपेक्षा भविष्यका निम्ति आत्म–आव्हान जस्तै सिद्ध हुन गयो । जे होस्, 'नव–समालोचना' संज्ञा प्रचलित भयो । अवश्यै कसैले यो संज्ञा आफूलाई मन पर्ने सबै समालोचकहरूका निम्ति र कसैले आफूलाई मन नपर्ने सबै समालोचनाका निम्ति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रयोग गरेका हुन् ।

'नयाँ समालोचना' भनिने यस समालोचनात्मक आन्दोलनका स्तम्भहरू हुन्— एलेन टेट, आर. पी. ब्लेकमुर र केनेथ बर्कका साथै रान्सोमद्वारा ससंमान–आक्रान्त चार समालोचकहरू र स्वयम् रान्सोम । यद्यपि पहिलेका र त्यसवेलाका यी ८–१० समालोचकहरूले नै पनि यस अभियान र सम्प्रदायको नामको परिधिभित्र आफूलाई स्वीकार्न नरुचाएको पाइन्छ तैपनि सामूहिक रूपमा 'नयाँ समालोचना' को संज्ञाद्वारा यिनीहरूलाई सम्बोधन गर्न खोज्नु निराधार र अनुचित प्रतीत हुँदैन ।

६·३ 'नयाँ समालोचना' का मूल प्रवृत्तिहरू

'नयाँ समालोचना' को एक महत्त्वपूर्ण पक्ष हो समालोच्य-कृतिको कृतिपरक सूक्ष्म-विस्तृत अध्ययन गर्नु हो । शब्दका स्वरगत आरोह–अवरोह र अर्थका छाया–प्रतिच्छायाप्रतिको अभिरुचिले नयाँ समालोचनाको अर्को खास चरित्र देखाउँछ । तर यो सूक्ष्म–व्यापक कृतिगत अध्ययन नयाँ समालोचनाको स्थूल वा सतहगत प्रवृत्ति मात्रै हो भन्ने कुरा बिर्सनु हुँदैन । यस प्रकारको अध्ययनको उद्देश्य के हो र कुनचाहिं यसका निम्ति उचित प्रणाली हो भन्ने कुरा नै विशेष महत्त्वपूर्ण र गम्भीर कुरा हुन जान्छ । यसरी अलि गहिरिएर 'नयाँ समालोचना' को छानबीन गर्दा साहित्यिक अध्ययनका निम्ति 'शब्दार्थतत्त्व' को उपयोग मूलतः रिचर्डस्–इम्प्सनको प्रदान हो र 'नयाँ समालोचना' मा यसको प्रचुर उपयोग पाइन्छ । तैपनि पहिलेका चार नयाँ समालोचकहरूका बीचमै पनि सामान्य सामूहिक प्रवृत्ति छुट्याउनु कठिन छ र स्ववम् रान्सोमले पनि १९४१ को आफ्नो 'नयाँ समालोचना' भन्ने पुस्तकमा यस्तो प्रयत्न खास रूपमा गरेका छैनन् । भनूँ, प्रारम्भिक रिचर्डस्को रागात्मक प्रभावसम्बन्धी आग्रह र इलियटका अभिव्यञ्जनावादी मान्यता नयाँ समालोचनाकर्ताहरूका ज्ञानात्मक (कग्निटिभ) समालोचनाका विपरीत पनि छन् ।

'नयाँ समालोचना' को अर्को मूलभूत प्रवृत्ति हो— साहित्यिक कृतिका स्रोत, सामाजिक पृष्ठभूमि, वैचारिक इतिहास, राजनैतिक–सामाजिक प्रभाव आदिको विश्लेषणभन्दा भिन्न समालोचना–मार्गको प्रवर्तन र अनुसरण । यस नवीन समालोचनाले साहित्यकारको हृदय र व्यक्तित्व वा उसका विविध पाठकको प्रतिक्रियाभन्दा साहित्यिक कृतिको संरचनापक्ष (स्ट्रक्चर) का अध्ययनमा आफूलाई विशेष केन्द्रित पारेको छ । प्रतिकूल आरोपहरू

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लगाइराखिए पनि यी नव-समालोचकहरूले साहित्यिक कृति मान्छेले नै लेखेका हुन् र यिनीहरूले पाठक मान्छेमा नै प्रभाव पार्छन् भन्ने कुरा भुसुक्क बिर्सेका त छैनन्, तैपनि यिनीहरू कृतिको उत्पत्ति र प्रभावभन्दा वा सृजनात्मक-प्रभावात्मक विवरणभन्दा साहित्यिक वस्तु र रूपपक्षको विवेचनामै बढ्ता ध्यान दिन्छन्। यस अर्थमा नयाँ समालोचना रूपपरक समालोचना-सम्प्रदायका रूपमा पनि प्रख्यात देखापर्छ।

६.४ 'नयाँ समालोचना' को समीक्षा

'नयाँ समालोचना' फष्टाउनुभन्दा केही वर्ष अगाडि रिचर्ड्स्ले भनेका हुन्:-- 'हामीले मान्छेका विविध गतिविधिको अन्तः सम्बन्धका समस्यातिर फर्कनुभन्दा पहिले चोखो समालोचनाको मोहनी प्राप्त गर्नुपर्छ।' सम्भवतः 'नयाँ समालोचना' ले गम्भीरताका साथ यही लक्ष्य अङ्गीकार गरेको छ, जीवनबाट साहित्यलाई विच्छिन्न गराइदिएको आक्षेप-आरोप खपेर पनि चोखो समालोचनाको बाटो रोजेको छ। 'नयाँ समालोचना' माथि अर्को आरोप छ- 'यस समालोचना-प्रणालीले कला कलाको लागि' लाई बिउँझायो अर्थात् कृतिको बाह्यमूल्यको उपेक्षा गर्दै आन्तरिक मूल्यमै हराएर जीवन-निरपेक्ष रूपमा कृतिको सन्दर्भ, शब्द, अर्थ, रूप र प्रविधिको क्षेत्रमा समालोचनालाई डोऱ्यायो। यसको प्रत्युत्तर दिन खोजिन्छ- कविता धर्म वा दर्शनको स्थानापन्न बन्नुपर्छ भन्ने माथ्यू अर्नोल्डको प्रस्तावको अस्वीकृतिको अर्थ जीवन-निरपेक्षता वा कोरा कलावाद होइन। निश्चय नै 'नयाँ समालोचना' ले साहित्य-अध्ययनलाई नैतिकता, धर्म र दर्शनको स्थानापन्न मानदण्ड हुनुको नियतिबाट जोगाइदिएको छ भन्ने जवाफ 'नयाँ समालोचना' का समर्थकहरू दिन्छन्।

यस समालोचना-मण्डलीको अर्को महत्त्वपूर्ण प्रवृत्ति हो- कृतिको आङ्गिकता वा संरचनाको सिद्धान्त (अर्गानिक थ्योरी)। यस मण्डलीका सबैजसो समालोचकहरू विषयवस्तु र शिल्पको द्वन्द्वात्मकताको सिद्धान्त मान्दैनन् र कृतिगत संरचनात्मक अन्वितिमा विश्वास राख्तछन्। सामाजिक अध्ययन वा नीतिवादी दृष्टिकोण मूलतः विषयवस्तुवादी हो अनि शिल्पवादी वा अलङ्कारवादी दृष्टिकोण मूलतः विषयवस्तुभित्र शिल्पको विवेचनामा अलमलिन्छ तर 'नयाँ समालोचना' रूपपरक संप्रदाय हो र यस अभियानले विषयवस्तु र शिल्पलाई नअलग्याई समन्विति वा आङ्गिक संरचनाको धारणा अँगाल्न खोजेको छ। कोरा विषयवस्तुवादीले जस्तै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

केवल शिल्पवादी वा अलङ्कारवादीले पनि उत्कृष्ट कृतिप्रति न्याय गर्न नसकेको अनुभव 'नयाँ समालोचना' कारहरू गर्छन् । त्यसैले यिनीहरू कृतिगत रूप वा संरचनाको छानबीन गर्दै मूल्यबोध गर्न चाहन्छन् । कृतिको रूपात्मक वा संरचनागत अध्ययन भनेको के हो ? 'नयाँ समालोचना' कारहरू कृतिको पूरा सन्दर्भमा ध्यान दिँदै कृतिको प्रत्येक शब्दलाई सन्दर्भको पूरक मात्र नठानी सन्दर्भमा त्यस शब्दको स्थानबाट प्राप्त खास–खास र ठीक–ठीक अर्थप्रति अनुराग राख्छन् । त्यसैले कलाकृतिको संरचना–अन्तर्गतको अन्तर्मुख जटिलताको अध्ययनमा यिनीहरू खूबै रौसिन्छन् । अतएव 'नयाँ समालोचना' एकै साथ सन्दर्भ, शब्दार्थ, संरचना र रूपको सूक्ष्म–विस्तृत अध्ययन प्रतीत हुन्छ ।

'नयाँ समालोचना' माथि एउटा कटु आरोप लगाइएको छ– त्यो आरोप हो– कुनै खास पेवा समालोचनात्मक पारिभाषिक शब्दावली वा संज्ञा (टर्म) को परिकल्पना गरेर त्यसैको केन्द्रमा रही माकुरे जाल बुन्ने बानी यिनीहरूमा अचाक्ली छ । अझ यस 'टर्म' को माकुरे जालमा एकरूपता छैन र प्रत्येक नयाँ समालोचक आफ्नै पेवा 'टर्म' अँगाल्छ भन्ने तीखो छेड पनि 'नयाँ समालोचना' प्रति गरिएको छ । कुनै नयाँ समालोचना 'अन्तर्द्वन्द्व' भन्दछ तर अर्कोचाहिँ 'उत्तेजना' मान्दछभने अर्को 'व्यंग्य', 'बहुमुखी संकेत' वा 'नानार्थकता' अँगाल्छ । यसरी नयाँ समालोचकैपिच्छे आ–आफ्नो पेवा संज्ञा वा 'टर्म' को डम्फू बजेको मात्र होइन, त्यसै संज्ञा वा 'टर्म' लाई नै सम्पूर्ण समालोचनात्मक कसी स्वीकारेर 'नयाँ समालोचक' एकोहोरिएको नमीठो अनुभव कतिपय विरोधी समीक्षकहरूद्वारा बारंबार व्यक्त गरिएको छ। विशेषतः 'सिकागो मण्डली' ले 'नयाँ समालोचना' उपर यो आरोप लगाएको छ र फर्गसन पनि यस्तै ठान्दछन् । साहित्यिक कृतिहरू सबै एकै खाले र एकै नासे हुँदैनन् भने त्यही पेवा संज्ञा वा 'टर्म' वा समालोचनात्मक प्रिय शब्दावलीद्वारा सबै कृतिको सबै कुराको व्याख्या र विवेचना गर्न चाहनु ठूलो सङ्कीर्णता जस्तै प्रतीत हुन्छ ।

'नयाँ समालोचना' को समालोचक आफ्नो कुनै पेवा पारिभाषिक वा प्राविधिक शब्द वा समालोचनात्मक संज्ञा (टर्म) का केन्द्रीयतामा कृतिका सन्दर्भ, शब्दार्थ र संकेतहरूकै चर्चा र व्याख्या गर्दछ । कृतिका पंक्ति–पंक्तिमा र अझ शब्द–शब्दमा अनि सम्पूर्ण सन्दर्भमा दृष्टि दिँदै कृतिलाई विस्तृत रूपमा अर्थ्याउने 'नयां समालोचना' लाई शाब्दिक माध्यममा अल्झिएको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

ठान्ने विद्वान्हरू पनि निक्लै छन् । विशेषत: अर्को रूपपरक समालोचना प्रणाली प्रस्तुत गर्ने कार्य 'सिकागो मण्डली' (प्लट वा एक्सन) मा कृतिको आत्मा देख्तै यस पारिभाषिक शब्दगत अतिसंलग्नताको अस्वीकार गर्दछ । यस सिकागो मण्डलीको विचारमा शब्दले त केवल त्यही कार्य (प्लट वा एक्सन) को प्रतिनिधित्व मात्र गर्दछ र त्यसलाई प्रकट मात्र गर्दछ । अझ यो मण्डली के ठान्दछभने 'नयाँ समालोचना' ले लिएको शब्दार्थतात्त्विक अति अभिरुचिबाट कृतिगत संरचना -सिद्धान्त नै खज्मजिन्छ, किनभने शब्दार्थ-संकेतकै खोजी गर्न लाग्दा रचनागत सम्पूर्णता उपेक्षित हुन थाल्छ । साथै 'सिकागो-मण्डली' नयाँ समालोचना' मा के खतरा पनि देख्तछभने अर्थका आवरण र अ-भाषाशास्त्रीय खास अर्थका बीचमा द्वन्द्ववादको आमन्त्रण पनि 'नयाँ समालोचना' को शब्दार्थगत व्याख्याबाट अपरिहार्य बन्न आएको छ । तर 'नयाँ समालोचना' को तर्फबाट यसको के उत्तर दिइएको छभने सन्दर्भप्रति ध्यान रहिरहने भएकाले संरचनाको उपेक्षा हुँदैन, अनि शब्दार्थको सूक्ष्म र विस्तृत विवेचनाको अर्थ त्यसलाई कार्य (वा एक्सन) सँग टुहुऱ्याउनु नभई 'कार्य' लाई अझ सशक्तता प्रदान गर्नु हो । साहित्यिक संरचना वा रूप के हो ? 'नयाँ समालोचक' हरूका भनाइमा अर्थकै संगठन त संरचना हो अनि शब्द पनि त अर्थकै दिशाको द्योतक हो । यसरी यदि 'नयाँ समालोचना' सन्दर्भमा शब्दार्थको अध्ययन गर्दै संरचनाप्रति सचेत, कार्यप्रति दृष्टिवान् र शब्दार्थको कल्पित द्वन्द्वबाट मुक्त नै देखापर्छभने 'सिकागो-मण्डली' को आरोप अपरिहार्य प्रतीत हुँदैन ।

'नव-समालोचना' का समालोचकहरू कविताका संरचनागत गुण, रूपपक्ष र प्रविधिका अध्ययनमा केन्द्रित देखापर्छन् । यिनीहरूको समालोचनाको सशक्तता भन्नु रूपतात्त्विक दृष्टिको सूक्ष्मता-विस्तृतता नै हो । कविताबाट संवेगपक्षलाई निकाला गर्दै संज्ञानका कविताका रूपमा कवितालाई केलाउँदै यिनीहरूको समालोचना अग्रसर हुन्छ । उदाहरणार्थ रान्सोम कवितालाई जीवन-दर्शनात्मक वा तत्त्वविवेचनात्मक प्रयत्न-विशेष नै मान्दछन् । कविताको अन्वितितत्वमै बढ्ता अभिरुचि राख्तै प्रविधि-विश्लेषणमै ध्यान दिनु यिनीहरूको आधारभूत प्रवृत्ति हो जसलाई एकलकाँटे प्रवृत्तिको नाउँ पनि प्राप्त भएको छ ।

अर्को कुरा द्वन्द्व र कठिनता भएकै कवितामा यिनीहरू रमाउँछन् र यस्तै कवितामा मात्र कल्पनाको सत्ता देख्तछन् । आइन्स्टाइनले कापका-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

को एक उपन्यासका सम्बन्धमा भनेको कुरा यस सन्दर्भमा दोहोऱ्याउन सकिन्छ– 'मानव मन भन्नु त्यही जटिलता होइन ।' 'नव-समालोचना' माथि द्वन्द्व र कठिनताको विश्लेषणको अभ्यास गर्ने बानी बसेको आरोप लगाउन सकिन्छ, किनभने कविता सरलतामै पनि प्रभावशाली हुन्छ भन्ने स्वीकार 'नयाँ समालोचना' बाट फुल्किन्न । त्यस्तै मार्क वन डोरेनले भनेजस्तै कविता त्यो चरो हो जो विश्लेषणका जालबाट उम्किने धम्की दिन्छ । नव-समालोचनावादीहरू जसरी प्रविधि–शिल्पको विश्लेषणमा हुरुक्कै हुन्छन्, त्यसलाई हेर्दा कविताको मूलतत्त्व उपेक्षित हुन गए जस्तो पनि अनुभव हुन सक्छ ।

'नव-समालोचना' का सहकारी समालोचकहरूमै पनि दृष्टि-साम्यका साथै केही दृष्टिभेद नभएका होइनन् । यस मण्डलीका अधिष्ठाता जोन क्रो रान्सोम अतिविश्लेषणशीलता मन पराउँदैनन् र अंशको विश्लेषणमै सम्पूर्ण हराउने भय मान्छन् । सम्भवत: क्लेन्थ ब्रूक अतिविश्लेषणशीलताका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छन् । त्यस्तै आर. पी. ब्लाकमुर भाषाका शाब्दिक प्रविधिको वा कविताका क्रियाशील प्रविधिको विश्लेषण गर्नै भएकाले आफ्नो सम्प्रदाय-लाई सम्पूर्ण कविताको अध्ययनमा असमर्थ ठान्दै वस्तुत: नयाँ समालोचना' कै इलियट-यिट्स सम्प्रदायकै 'कविताको विश्लेषणको सामर्थ्य' को सीमा सकार्दछन् । रान्सोमले पनि आफ्ना साथीहरूलाई अन्विति वा एकीकरणको चम्किलो तर अव्यवहारिक आदर्शको दास नहुन आह्वान गरेका छन् । तर रान्सोमले प्रस्तुत गरेको कवितासम्बन्धी 'तर्क–संरचना र बुनोट' का आदर्श-हरू पनि उत्तिकै अव्यावहारिक छन् ।

'नयाँ समालोचना' का एक स्तम्भ टेट तनाउ (टेन्सन) का एकाधिपत्य-मा कवितालाई हेर्न चाहँदै सम्पूर्णताको पक्ष लिन्छन् जसबाट 'नयाँ समालोचना' का समालोचकहरूका बीचको पारस्परिक दृष्टिभेद प्रकट भएको छ । उनका विचारमा 'सम्पूर्ण' को अन्तर्दृष्टिलाई तार्किक प्रदर्शन दिन सकिन्न । सम्भवत: ब्रूक्सको अतिविश्लेषणशीलता पनि टेटलाई सर्वात्मना स्वीकार्य छैन । सम्पूर्ण संरचनाको आग्रह राख्तै टेट कृतिका सम्पूर्ण अनुभूतिमा अन्तर्निहित केन्द्रीय प्रवृत्तिको खोजी गर्न चाहँदै यही गुणात्मक सम्पूर्णताको पछि लाग्छन् । उनका विचारमा कविता चित्रमा र चित्र संगीतमा विकसित हुँदैछ अर्थात् सम्पूर्ण कला संगीतात्मक स्थितितिर जाँदैछ अनि संगीतमा गणितात्मक संरचना आउँदैछ, फलस्वरूप सम्पूर्ण कला रेखा-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गणितात्मक र अमूर्त हुँदै आफूलाई समाप्त गर्दछन् । यस परिप्रेक्ष्यमा कलाकारको अस्तव्यस्त कलात्मक चेष्टालाई ध्यानमा राख्दा अनौठो स्थिति देखापर्छ । अनुकरणका वस्तुबाट टाढाटाढा हुँदै वा मूर्तताबाट पन्छिँदै गएका कलाकारहरूको नियति विलक्षण हुन पुगेको छ । तैपनि टेट कलाकृतिको सम्पूर्णतातिर दृष्टि दिन्छन् र अङ्ग–अङ्गको विश्लेषण असम्भव ठान्छन् अनि कलाकृतिमा अन्तर्निहित अर्थ र संरचनाको व्याख्या गर्दै निश्चितता–मूर्तता प्रस्तुत गर्ने रहर गर्दछन् । त्यसैले 'तनाउ' को एकोहोरो राग वा 'अतिविश्लेषण' मा रल्मलिनु बेठीक छ र सम्पूर्ण–संरचनामा निहित केन्द्रीय प्रवृत्तिको उद्घाटनविना कविताको अवगाहन गर्न सकिन्न भन्ने उनको राय पाइन्छ । यताबाट 'नयाँ समालोचना' भित्रकै पारस्परिक दृष्टि भेद टड्कारो देखापर्छ ।

यसै समूहका अर्का शक्तिशाली समालोचक य्वोर विण्टर्स इलियटका स्थापनासँग, अझ उनका कवितात्मक प्रयोगसँग नै अतिरुष्ट छन् जसबाट पारस्परिक मतभेद पुनः स्पष्टिका उनी नयाँ कविताको यथास्थितिको सामु शिर नझुकाउँदै तार्किक–विवेकसम्मत संरचनाको माग गर्ने साहस राख्तछन् अनि नयाँ कविताका नैतिक शिथिलताका साथै संरचनागत विशृङ्खलताको भर्त्सना गर्ने हिंमत राख्तछन् । कविताको आफ्नै जीवन र संरचना हुन्छ भन्ने टी. एस्. इलियटेली छाडावाद विण्टर्सका निम्ति अस्वीकार्य छ । उनी रोमाण्टिक र अत्याधुनिक कविहरूका अनुत्तरदायी र उच्छृङ्खल प्रयोगका सामु घुँडा टेक्तैनन् । उनी प्रत्येक कवितामा शब्दान्तरणीय तार्किक वस्तु र अशब्दान्तरणीय भावना रहनुपर्छ भन्ठान्छन् । संवेग वा भावनाको बाढीमा वा अवचेतनका अनिश्चित यात्रामा हिंड्न चाहनेहरू उनका निम्ति स्वीकार्य छैनन् । वस्तुविधान (प्लट) सूक्ष्म रूपमै भए पनि हुनुपर्छ भन्ने उनको धारणा रहे फैं अनुभव हुन्छ । हो, विण्टर्स पर्याप्त विवेकशाली देखापर्छन्, तैपनि उनका शब्दान्तरणीयता र तार्किक वस्तुका आग्रहचाहिं उत्ति व्यावहारिक प्रतीत हुँदैनन् ।

'नव समालोचना' विभिन्न नामले अभिहित भएको छ-- सौन्दर्यवादी, कृतिगत र जीवन दर्शनात्मक समालोचनाका साथै 'रूपात्मकतावाद' का रूपमा पनि । यसका समालोचकहरूका बीचमा पर्याप्त दृष्टिभेद रहे पनि समालोचनाका मूल प्रवृत्तिका दृष्टिले भने पर्याप्त समधर्मिता भेटिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

६. रूपपरक समालोचना : पृष्ठभूमि र विकास–प्रक्रिया

६.१ पृष्ठ–भूमिको चर्चा

आधुनिक युगमा वा बीसौं शताब्दीका उत्तरार्धमा रूपपरक समालोचना सर्वाधिक प्रचलित छ भने अन्य भाषाका साहित्यमा पनि यो समालोचना–प्रणाली पर्याप्त प्रयुक्त छ। अझ आधुनिक पत्रकारिताको क्षेत्रले पनि यसलाई प्रशस्त मात्रामा अँगाले झैं प्रतीत हुन्छ।

साहित्यिक कृति आफ्नै ढङ्गले अस्तित्वशील हुन्छ र यसको आफ्नै प्रकारको जीवन हुन्छ भन्ने रूपपरक धारणाको सूक्ष्मवीज भने अप्रत्यक्षतः प्लेटोमै र अरिष्टोटलकै 'काव्य शास्त्र' मा पनि भेट्न सकिन्छ। अझ विधि–वर्गीकरण र विधा–विवेचना तथा अवयव र समग्रताका सन्दर्भमा अन्विति–सिद्धान्तको स्थापना गर्ने अरिस्टोटल सशक्त रूपपरक समालोचक नै ठहर्छन्। नव–क्लासिकल युगमा भने निर्धारित रूपकै कृत्रिम यान्त्रिक उपयोग प्रवल रह्यो। कलरिजको समालोचनामा चाहिँ रूपपरक धारणा स्पष्ट रूपमै देखापर्छ। संरचनात्मक अन्वितिको सिद्धान्त अँगाल्ने कलरिज अंश–अशको संगतिमै समग्रलाई ग्रहण गर्छन्। अनि एडगर एलेन पो पनि कृतिको समन्वित वा समष्टिगत प्रभाव हुन्छ भन्छन् तर उनले उत्तरवर्ती युगका धारणालाई खास प्रभावित पारेनन्। हेनरी जेम्सका अत्यन्त सुगठित संरचना भएका कृतिहरूले र टिप्पणीहरूले पनि टी. एस. इलियट र ब्लाक मुरलाई रूपपरकतातर्फ प्रेरित गरेको ठान्न सकिन्छ। रूपपरक वा रूपवादी नवीन समालोचनाको विकासमा इलियटको योगदान निकै महत्त्वपूर्ण रहेको छ। इज्रा पाउण्ड र ह्युमका प्रभावमा इलियटले सामाजिक, धार्मिक, राजनैतिक वा आचारशास्त्रीय अभिव्यक्तिभन्दा कलाकै रूपमा कला महत्त्वपूर्ण छ भन्ने धारणा राख्तै कलाकृतिको सूक्ष्म अध्ययनको परम्परा बसालेका हुन्। अझ उनको निर्वैयक्तिकताको सिद्धान्तले साहित्यकारको वैयक्तिकताको अध्ययनमा मग्न कैयौं समालोचकहरूलाई वस्तु (कलाकृति) का अध्ययनतिर प्रेरित गरेको हो। अंग्रेजीका जोन डन जस्ता अध्यात्मपरक (मेटाफिजिकल) कविहरूका र फ्रान्सेली प्रतीकवादीहरूका अध्ययनबाट प्रेरित इलियट र पाउण्ड अनि पर्याप्त प्रतीकवादी यिट्सका कविताको जटिल प्रविधिले पनि अङग्रेजीका समालोचकहरूलाई बीसौं शताब्दीमा कलाकृतिकै विश्लेषणतिर अप्रत्यक्ष रूपमै भए पनि डोऱ्यायो। दोस्रो महत्त्वपूर्ण प्रभाव रिचर्डस्को 'अर्थको अर्थ' ग्रन्थबाट थालियो। पर्याप्त शब्दावली र प्रशस्त निर्देश प्रदान

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गर्दै उनको शब्दतात्त्विक स्थापनाले पनि कलाकृतिको प्रविधिगत व्याख्याका निम्ति समालोचकहरूलाई प्रेरित गऱ्यो र मूलतः 'प्रयोगात्मक समालोचना' (१९३९) मा १३ कविताको व्यावहारिक विश्लेषण गरी उनले कृतिको कृतिगत विवेचनाका निम्ति घच्घच्याए । रिचर्डस्को टड्कारो प्रभाव इम्प्सनमा पर्न गयो र ब्लाक मुरमा पनि पऱ्यो ।

२. खास विकास–प्रक्रियाबारे छलछल

वाइल्डका कलावादका सैद्धान्तिक आग्रहमा अतिवाद रहे पनि ब्राडलेका कलावादी विश्लेषणहरू पर्याप्त प्रभावशाली रहेका हुन् । रूपवाद पूरै 'कला कलाको लागि' आन्दोलन नभएर पनि केही मात्रामा मात्र कलाधादसँग निकट छ । जहाँसम्म नैतिक, सामाजिक र ऐतिहासिक मूल्यहरूको आधारमा कलालाई हेर्ने प्रश्न छ, कलावादीहरू र रूपवादीहरू पनि विषेधको स्वर निकाल्छन् । कलाको रूपात्मक वा आफ्नै आन्तरिक संरचनाको सम्बन्धमा दुवै थरी लगभग सहमत छन् । कलावादका सैद्धान्तिक अत्याग्रह क्लाइभ वेल आदिका रूपवादमा नभए पनि रूप, संरचना र प्रविधिका दृष्टिले रूपपरक समालोचनाको पूर्वाभास कलावादमा र अझ कलावादी ब्राडलेमा देखापर्छ । तैपनि पद्धति र प्रयोगका दृष्टिले क्लाइभ वेल जस्ता रूपवादीहरू ब्राडलेभन्दा नयाँ प्रयत्नकै प्रतीक हुन् ।

अंग्रेजी साहित्यका भिक्टोरियायुगका स्वर र नव–मानववादीहरूका नैतिक आग्रह, ऐतिहासिक-साहित्यिक परम्पराप्रतिका आग्रह, जीवनीपरक समालोचनाको धारणा र प्रभाववादीहरूको उन्मुक्त आत्माभिव्यञ्जनात्मक समालोचना–प्रयत्न अनि मार्क्सवादको सामाजिक मूल्य र मनोविश्लेषणवादीहरूका प्रस्तुत कलाकारका मनोरोगिता आदि उग्रताका विरुद्ध प्रतिक्रियाकै रूपमा बीसौं शताब्दीको तेस्रो दशकमा रूपपरकतावादीहरू देखापरे । इलियट, रिचर्डस् आदिका सिद्धान्त र प्रविधि अनि प्रयासबाट लाभान्वित हुँदै रूपपरकतावादी (कृतिपरक) समालोचनाचाहिं सन् १९४१ देखि थालियो 'नव–समालोचना' का रूपमा क्लाइभ वेल आदिको 'रूपवाद' को दार्शनिक परिप्रेक्ष्यसँग रूपपरक नयाँ समालोचनाको खास चासो छैन र विषयवस्तु र रूपको झगडा वा समन्वयका बुँदासँग यो नयाँ समालोचना वा रूपपरकतावाद जोडिंदैन । रूपपरकतावादी नव समालोचना कवितालाई ज्ञानको वैध स्रोत ठान्दछ र यसकै आफ्नो शब्दावलीमा बाहेक यसलाई असंप्रेषणीय मान्दछ । यसै अर्थमा यो नव-समालोचना संज्ञानात्मक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानिन्छ। कविताका अध्ययनका निम्ति अपरिहार्य पृष्ठभूमिका रूपमा छैनन् वा बाह्य छन्भने 'नव समालोचना' जीवनी, नैतिकता र सामाजिकता आदिलाई समालोचकहरूका निम्ति आवश्यक ठान्दैन। अतएव यस सम्प्रदायका समालोचकहरू कृतिको संरचना वा काव्यात्मक समग्र अनुभूतिसँग सम्बद्ध कृतिगत संरचनाको अध्ययनमा केन्द्रित रहन्छन्। सम्बन्धहरूको एक प्रणाली वा संरचना नै यिनीहरूका निम्ति कविता हो। यस समूहका समालोचकहरू विषयवस्तु र रूपलाई साथै हेर्दै रूपका (छन्द, बिम्ब, शब्द-शय्या आदि) र विषयका (स्वर, विषयवस्तु आदि) तत्त्वलाई अन्तः-सम्बन्धका आधारमा केलाउँछन्। त्यसैले कृतिगत सूक्ष्म अध्ययन नै 'नयाँ समालोचना' को रूपपरकतावाद हो।

'कला कलाको लागि' भन्ने कलावादले साहित्यमा रूपको स्वसत्ता र संप्रभुताको चर्को घोषणा गरेपछि उन्नाइसौं शताब्दीका अन्तिम चरणले नै रूपको चर्चा प्रबल रह्यो अनि रूपपरक समालोचनाको प्रत्यक्ष थालनी भयो भन्न सकिन्छ। ह्विसल, पेटर र अस्कर यस समूहका समालोचकहरूका बीचमा दृष्टिभेद र धारणा-विभिन्नता पनि छन्, तर पूर्वचर्चित प्रवृत्तिहरू भने सामान्यतः लगभग सामूहिक देखापर्छन्।

यस समूह वा सम्प्रदायमाथि पर्याप्त आक्रमण गरिएको छ। यस्तो एक आक्रमण कर्ले कजिन यस समूहका समालोचकहरूलाई एक प्रकारको विशेषशब्दावलीको शिकार ठान्छन्, जस्तै ब्रूक्सको 'विरोधाभास,' टेटको 'उत्तेजना' इंपसनको 'बह्वर्थकता' शब्दावली आदि आफै काव्य-सिद्धान्त बन्न खोज्छन् र संबन्धित मण्डलीबाहिरको व्यक्ति उपर्युक्त शब्द-जालले छकिन्छ तथा मण्डलीवाला व्यक्ति विशेष दृष्टिविना पनि त्यसै शब्द-जालले गर्दा श्रेष्ठ समालोचक भइदिन सक्छ। एफ. आर. लिभिस र एल. सी. नाइटले इम्पसन र रिचर्डस्का कविता-विवेचनामा लगाएको आरोप धेरैजसो रूपपरक वा कृतिपरक समालोचकहरूमा पनि लाग्छ; यिनीहरूले कृतिको एक अंशलाई अर्कोसँग अलग्याउँदै कृतिको सम्पूर्णताको उपेक्षा गरेका छन् र यिनीहरूका निम्ति भाषा माध्यम भएर पनि अंश-अंशको विश्लेषण-सर्वस्व बन्न गएको छ भन्ने आरोप पनि पर्याप्त सत्य छ। इलियट उनको धार्मिक-सक्रियता थालिएपछिको जीवनमा साहित्यिक कृतिका मूल्यान्तरहरूको पनि खोजी गर्छन्, तर यो 'नयाँ समालोचना' मण्डली सौन्दर्यात्मकभन्दा अन्य रूपमा कला-मूल्यको उपेक्षा गर्छ भन्ने आक्षेप पनि सत्य नै हो। यस

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मण्डलीका अधिष्ठाता रान्सोमको भनाइ मार्मिक छ– मूलत: इलियट्–यिट्स धाराकै कविताको विश्लेषण यसले गर्न सक्छ । रूपपरक 'नयाँ समालोचना-का सीमानाहरू यस आक्षेप–स्वीकृतिबाट प्रष्टिन्छन् । 'नयाँ समालोचना' उपरको चरम आक्षेप हो– रूपपरक 'नयाँ समालोचना' समालोचकको उन्मुक्त विचरण हो ।

पाश्चात्य समालोचनाका विभिन्न प्रणालीका समीक्षक विल्बर स्कट नव-अरिष्टोटलवाद (सिकागो–मण्डली) लाई पनि रूपपरकतावादी नै ठान्दछन् । यो मण्डली पनि रूपपरक समालोचनाकै एक आयाम हो । कृतिगत रूपात्मक विश्लेषणका दृष्टिले समानता पनि यी दुई मण्डली (नव समालोचना र सिकागो मण्डली) मा देखिन्छ । तैपनि विधागत दृष्टि सिकागो–सम्प्रदायको वैशिष्टच हो र पारस्परिक आक्षेप-प्रत्याक्षेप-शृङ्खलाबाट पनि यी दुईका बीचमा अन्तर देखापर्छ । तर यो पारस्परिक भिन्नता सामाजिक–मनोवैज्ञानिक र नैतिक समालोचना–सम्प्रदायसँगका चर्को भिन्नताका सापेक्षतामा कम हुन जान्छ र रूपपरकता 'नव–समालोचना' र 'सिकागो मण्डली' दुवैमा देखिन जान्छ । नव अरिस्टोटलवादी यस (सिकागो मण्डली) समालोचना-सम्प्रदायको प्रभाव आजका संयुक्त राष्ट्र अमेरिकामा प्रबल रहेको छ । साहित्यकेन्द्रित साहित्य–दृष्टि भएका र विधा–सिद्धान्त ठम्याई साहित्यिक कृतिको निरूपण गर्ने प्रथम महान् साहित्य–सिद्धान्तकार अरिस्टोटलबाट अनुप्राणित यस मण्डलीका प्रमुख समालोचकहरू हुन्– इम्प्सन, ब्लाक मुर, एलेन टेट, रान्सोम, क्लेन्थ ब्रूक्स, रोबर्ट पेन वारेन आदि ।

७. उपसंहार

निष्कर्षमा रूपपरक समालोचनाको अप्रत्यक्ष परम्परा लामो, बहुमुखी र व्यापक रहेको अनि बीसौं शताब्दी लाग्दा नलाग्दै यसको सशक्त प्रत्यक्ष परंपराको प्रारंभ भएको पाइन्छ । साहित्यमा रूपको महत्त्व निर्विवाद छभने अति रूप–मोह गरेमा चाहिँ वस्तु–महत्त्वप्रति अन्याय हुने सम्भावना रहन्छ । वास्तवमा परिपक्व समालोचनामा वस्तु र रूपको अभिन्नतामा विश्वस्त सन्तुलित दृष्टि आवश्यक छभने रूपपरक समालोचना ५०% मूल समालोचनाप्रणाली हो भने बाँकी ५०% स्थान अन्य विविध समालो-चना–प्रणालीका निम्ति प्रदान गरिनुपर्दछ भन्ने रायमा पाका रूपपरक समालोचकहरूकै पनि लगभग संमति देखिन्छ ।

जे होस्; अन्य समालोचनाका तुलनामा रूपपरक समालोचना कृतिकै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

र त्यसका संरचनामै अर्थात् रूपमै केन्द्रित भई हिड्ने हुनाले यसलाई बीसौं शताब्दीले कृतिपरक समालोचनाको स्वरूप र संज्ञा पनि प्रदान गरेको छ। अन्यान्य समालोचना प्रणालीहरू नीति, समाज, मनोविश्लेषण र आदिमतातर्फ फर्की कृतिलाई हेर्दछन् भने कृतिमै केन्द्रित रही कृतिका रूपका माध्यमबाटै कृतिगत नीति, समाज, मनोविश्लेषण र आदिम बिम्बलाई आवश्यक परे केलाउन खोज्ने रूपपरक समालोचना आफूलाई लगभग साहित्यशास्त्र ठान्ने धृष्टता पनि गर्न खोज्दछ।

यसको अप्रत्यक्ष परंपरा अंशतः प्लेटो र मूलतः एरिस्टोटलमै स्थापित भई नवक्लासिकल युगमा कृत्रिमतापूर्वक र स्वच्छदन्तावादी (रोमान्टिक) युगमा स्वतःस्फूर्त आन्तरिक कल्पना–शक्तिका प्रकाशमा अनि सौन्दर्यशास्त्र र ललित कलाका समेत सहयोगमा हुर्कंदै आए पनि यसको प्रत्यक्ष ठोस परंपराचाहिं 'कला कलाका लागि' भन्ने कलावाद, त्यसबाट प्रेरित रूपवाद, रूसी शिल्पवाद र 'नयाँ समालोचना' एवम् नव अरिस्टोटलवादी 'सिकागो' मण्डली तथा 'भाषाशास्त्रीय शैलीवाद' एवम् सक्षम 'साहित्य–सिद्धान्त' का नवीन खोजीका माध्यमबाट उन्नाईसौं शताब्दीका अन्तिम चरणदेखि बीसौं शताब्दीका तृतीय चरणसम्ममा निकै फस्टाएको अनुभव हुन्छ।

मूलतः आगन्तुक र शास्त्रान्तरीय नीतिपरक, समाजपरक, मनोविज्ञानपरक र आदिमतापरक समालोचनाका थिचोमिचोबाट स्रष्टा, कृति र समालोचनालाई जोगाई कृतिपरक र कृतिगत रूपपरक धरातलमा समालोचनाको निजत्वलाई प्रतिष्ठित गर्ने महत्त्वाकाङ्क्षामै रूपपरक लमालोचनाको खास परिचय प्राप्त हुन्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(च) शब्दार्थतत्त्वपरक समालोचना

१. पृष्ठभूमि र चिनारी

शब्दार्थतत्त्व (सेम्यान्टिक्स भाषाशास्त्रको एक शाखा हो । आइ० ए० रिचर्ड्स्द्वारा सी. के. ओडेनका सहकारितामा लिखित 'अर्थको अर्थ' (१९२३ ई०) मा भाषाको शब्दार्थतात्त्विक व्याख्या गर्ने चेष्टा पाइन्छ । भाषाशास्त्र अन्तर्गत अर्थविज्ञान पनि भनिने यस शब्दार्थतत्त्व (सेम्यान्टिक्स) लाई रिचर्ड्स् र ओडेन प्रतीक–विज्ञान भन्न बढी मन पराउँछन् र मनोविज्ञानका विकासले गर्दा मनका सन्दर्भमा भाषाको शब्दार्थतत्त्वपरक अध्ययनको संभावना उघारिएका कुरा यिनीहरूले व्यक्त गरेका छन् । हामी र वस्तुका बीच वारंवार आइरहने भाषा वा शब्दका शक्तिका कारणले गर्दा अर्थको अभिधान, सङ्केत वा प्रतीक हुन्छ भने यस क्रममा देखापरेका त्रुटि र गल्तीका निवारणका निम्ति भाषाको शब्दार्थतात्त्विक वा प्रतीक–विज्ञानात्मक अध्ययन अत्यन्त अपेक्षित देखिन्छ भन्ने विचार यी दुई विद्वान्हरूले प्रकट गरेका छन् । भाषाका दुई प्रकारका प्रयोगहरू स्वीकार्दै 'अर्थको अर्थ' ले भाषा वा शब्दका प्रतीकात्मक वा साङ्केतिक वा अभिधात्मक शक्तिको अध्ययन विशेष रूपमा प्रस्तुत गऱ्योभने रिचर्डस्को 'साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त (१९२४) ले चाहिं भाषाको दोस्रो प्रकारको प्रयोग स्वरूप भावात्मक वा संवेगात्मक अथवा व्यञ्जनात्मक शक्तिको विश्लेषणको प्रयत्न गरेको छ । शाब्दिक जटिलताको सूक्ष्म तथा विस्तृत अध्ययनको प्रवृत्ति रिचर्डस्मा शुरु-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

देखि नै रहेको हो । रिचर्डस् कल्पनाका सिद्धान्तकार कलरिजलाई शब्दार्थ-शास्त्री पनि ठान्न पुग्छन् । किनभने रिचर्डस् 'शब्दको अर्थ र शब्दका काव्य-गत आचरण'लाई एकै सन्दर्भमा हेर्छन् अर्थात् काव्य वा साहित्य रिचर्ड्सका दृष्टिमा शब्दको विशिष्ट (संवेगात्मक) आचरण हो । जब रिचर्ड्स् 'प्रयो-गात्मक समालोचना' (१९२९) लेख्छन्, उनका त्यस ग्रन्थमा यो शब्दार्थता-त्त्विक साहित्य-व्याख्या यत्र-तत्र सर्वत्र प्रयुक्त भएको छ ।

सन् १९२८ मै 'शब्द र कविता' लेख्तै रेल्याण्डले र 'अंग्रेजी गद्य-शैली' लेख्दै सर हर्बर्टले पनि साहित्यको शब्दार्थतात्त्विक व्याख्या गरेका हुन् । रोबर्ट ग्रेभ र लोरा राडिङ्गले पनि सन् १९२९ मा शेक्सपियरको एक चतुर्दशपदी (सनेट) को अर्थ-विविधताको प्रस्तुतीकरण गरेको देखिन्छ र यसबाट प्रभावित हुँदै विलियम इम्प्सन १९३० मा सात प्रकारका बह्वर्थ-कता' भन्ने बहुचर्चित ग्रन्थ प्रकाशित गर्छन् । एफ. डब्लू. वेट्सनले १९३४ मा 'अंग्रेजी कविता र अंग्रेजी भाषा' नामक ग्रन्थ लेख्दै भाषा र साहित्यको अन्तः सम्बन्धको विवेचना गरेका हुन् । साथै बोनामी डोब्रेले पनि 'आधुनिक गद्य-शैली' (१९३४) लेख्दै भाषागत शैलीविवेचनालाई अगि बढाएका छन् ।

साहित्यिक समालोचनामा देखापर्ने उपर्युक्त शब्दार्थतात्त्विक प्रयोग-लाइ भाषाशास्त्रीय शैलीवादको प्रवेशभन्दा पहिलेको प्रसङ्ग ठान्न सकिन्छ । भाषाशास्त्रद्वारा उत्प्रेरित शैलीवादले साहित्य-समालोचनाका क्षेत्रमा राम्ररी टेकिसक्नुभन्दा पहिलेका समालोचना-सन्दर्भमा चाहिं रिचर्ड्स् र इम्प्सनका उपर्युक्त शब्दार्थतात्त्विक प्रयोगहरूको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको अनुभव हुन्छ । त्यसैले साहित्यको शब्दार्थपरक व्याख्याका निम्ति रिचर्ड्स्का शब्दा-र्थतत्त्वसम्बन्धी धारणाका पृष्ठभूमिमा टेक्तै विलियम इम्प्सनद्वारा १९३० मा प्रस्तुत 'सात प्रकारका बह्वर्थकता' तिर फर्किनु उपयुक्त हुन जान्छ ।

२. व्याख्या र विवेचना

इम्प्सनद्वारा प्रयुक्त 'एम्बिग्विटी' संज्ञा स्पष्ट र सामर्थक छैन भन्ने राय पनि विभिन्न विद्वान्हरूद्वारा प्रकट गरिएको छ र फिलिप ह्विलराइटले त यस शब्दको सट्टा 'अनेकार्थकता' वा 'बह्वर्थकता' जस्ता शब्दको सिफारिश गरेको पनि पाइन्छ । जे होस्, हामी 'एम्बिग्विटी' का निमित्त नेपाली पर्यायका रूपमा बह्वर्थकता, नानार्थकता वा अनेकार्थकता नै राखेर काम चलाउन सक्छौं ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यिक भाषा वा शब्दका अर्थमा पाइने विविधता नै इम्प्सनको अध्ययन–क्षेत्र रहेको छ। कतिपय कविताका परिप्रेक्ष्यमा डुल्दै इम्प्सनले शब्दको बह्वर्थकताको शक्तिको विश्लेषण गरेका छन् र यस क्रममा सात प्रकारका अर्थ देखाई बह्वर्थकतालाई पेश गरेका छन्। भाषा वा शब्दका अथवा काव्यात्मक अभिव्यक्तिमा बह्वर्थकता हुन्छ भन्ने कुरा सदा–सर्वदा स्वीकार्य रहेको छ। तर कतिपय विद्वान्हरू यो बह्वर्थकता सात वा सातै प्रकारको छ भन्ने इम्प्सनेली स्थापना प्रति पूर्ण विश्वस्त देखिन्नन्। साथै इम्प्सनद्वारा प्रस्तुत वर्गीकरण र परिभाषाको प्रमाणिकता प्रति पनि आशङ्का व्यक्त गरिएको पाइन्छ। यति हुँदा–हुँदै पनि इम्प्सनका स्थापना मननीय छन् र उनको 'बह्वर्थकताको विश्लेषण' ले साहित्यमा शब्द र अर्थको सम्बन्धका अध्ययनका दिशामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको कुरा पनि उत्तिकै अविस्मरणीय देखिन्छ।

इम्प्सन कविता स्वयम्भन्दा त्यस कविताका पाठकले प्राप्त गर्ने अर्थ–विविधता वा बह्वर्थकताप्रति आकर्षित देखापर्छन्। उनले मनोवैज्ञानिक अनुक्रियाका रूपमा कविता पढ्दा उब्जने बह्वर्थकतालाई टिपेर देखाएका छन्। तैपनि इम्प्सनको यो मनोविश्लेषणात्मक शब्दार्थतात्त्विक बह्वर्थकताको स्थापनाले कुनै कृतिको उत्कृष्टता–निकृष्टताका निर्णयमा भने खास भूमिका खेल्न नसके झैं प्रतीक हुन्छ, किनभने उत्कृष्ट तथा निकृष्ट दुवै प्रकारका कवितामा यो बह्वर्थकता भेटिन्छ र बह्वर्थकताको यो कसी दुवै (उत्कृष्ट र निकृष्ट किसिमका) रचनामा प्रयुक्त हुन सक्छ। हो, स्वयम् इम्प्सन पनि सामान्यतः यस तथ्यलाई स्वीकार्दछन्। तैपनि उनी के भन्न चाहन्छन्भने त्यो बह्वर्थकता मूल्यवान् ठहर्छ जुन बह्वर्थकताले अर्थ–संरचनामा समृद्धि र जटिलता थप्दछ र थपेर पनि दुर्बोधताको स्थिति ल्याउँदैन। यसो भन्दा–भन्दै पनि उनी पाठकका मानसिकताका सन्दर्भमा अर्थ–विविधता वा बह्वर्थकताकै उत्सुकतापूर्ण अविष्कारमा रमाएका छन् र दुर्बोधतामै डुल्न रउसिन्छन्। त्यसैले केही विद्वान्हरू बह्वर्थकताको विश्लेषणात्मक खोजी गर्ने इम्प्सनेली गोरखधन्दाबाट उत्तर्सिन पनि पुगेका छन्।

इम्प्सन प्रथमतः आफ्ना प्रेरणा–स्रोत रिचर्ड्स् झैं पाठक–मनोविज्ञानप्रति विशेष अनुरक्त रहे तापनि अन्त्यतः साहित्यकार–मनोविज्ञानतिर पनि आकृष्ट बनेका छन्। यो प्रक्रिया मूलतः उनका 'जटिल शब्दको संरचना' (१९५१) मा प्रकट भएको छ। यस विकास–विन्दुमा पनि पाठकका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानसिक अनुक्रियाका निम्ति माध्यमका रूपमा कृतिको भूमिका रहिरहन्छ, तैपनि रिचर्ड्सको 'काव्य–भाषा संवेगात्मक नै हुन्छ र सत्यको संज्ञानसँग काव्य–भाषा (साहित्यिक भाषा)को सम्बन्ध छैन' भन्ने मान्यतालाई 'जटिल शब्दको संरचना' मा आइपुग्दा इम्प्सन अस्वीकार गर्न पुग्छन् । प्रथमतः रिचर्ड्सकै काव्यभाषासम्बन्धी मान्यताबाट प्रेरित हुँदै इम्प्सन कविताको शब्दार्थतात्त्विक खोजमा संलग्न भएका हुन् तापनि अन्त्यतः उनी यस प्रसङ्गमा रिचर्ड्सभन्दा परतिर पनि हेर्न थाल्दछन् । इम्प्सन अब स्पष्टतः साहित्य वा काव्यको संज्ञानात्मक अर्थ वा सत्यसँगका सम्बन्धका पक्षमा देखापर्छन् । जहाँ रिचर्ड्स काव्यलाई तथ्यकथन वा सत्य–संज्ञानको दायित्व दिन त्यति तयार थिएनन्, त्यहाँ इम्प्सन १९५१ देखि काव्यमा संवेगात्मक बह्वर्थकताका साथै संज्ञानात्मक शक्ति पनि निहित छ भन्न अनुभव गर्न लाग्दछन् ।

वस्तुतः स्वयम् रिचर्ड्स पनि 'अलङ्कारको दर्शन' (१९३६) सम्म आइपुग्दा पुरानो धारणाबाट केही पाइला पर हटिसकेका छन् । तथ्यकथनमा आधारित विज्ञान–भाषा र संवेगमा आधारित काव्य–भाषाको स्पष्ट पृथक्करण यतिखेर रिचर्ड्सले छाडिदिन लागे झैं प्रतीत हुन्छ । अब रिचर्ड्स भाषा वा शब्दलाई अर्थका निम्ति सङ्केत वा प्रतीक मात्र नठानेर सामाजिक र वैयक्तिक व्यवहारको अङ्ग पनि मान्न थाल्छन् । उनी अब 'प्रकरण–सिद्धान्त' स्वीकारेर त्यसैका आधारमा 'अर्थ'को व्याख्या गर्न चाहन्छन् । उनका दृष्टिमा शब्दहरूले परस्पर प्रभाव पार्दछन् अर्थात् जुन प्रकरणमा तिनीहरू आउँछन् त्यसबाट अर्थ प्राप्त गर्नुका साथै त्यसलाई पनि अर्थ प्रदान गर्दछन् । यही हो रिचर्ड्सको प्रकरण–सिद्धान्तको अभिप्राय ।

यस प्रकरण–सिद्धान्तले इम्प्सनको बह्वर्थकतावादी कविता–विश्लेषणलाई र 'नयाँ समालोचना' आन्दोलनका गतिविधि र सिङ्गै रूपपरकतावादी (फर्मलिष्टिक) साहित्य–विवेचनालाई प्रभावित पारेको अनुभव हुन्छ । कृतिभित्र प्रवेश गरेर त्यसका शब्द–शब्द र बह्वर्थकताको सूक्ष्म खोजमेल गर्ने समालोचना–प्रणालीलाई अथवा सूक्ष्म कृतिगत अन्तर्निरीक्षणको प्रक्रियालाई प्रेरणा प्रदान गर्नामा रिचर्ड्सको यो प्रकरणवाद प्रभावशाली रहेको छ । सुनिर्मित साहित्य-सन्दर्भले वा काव्य–प्रकरणले सूक्ष्म तथा समृद्ध बह्वर्थकता वा अर्थ–जटिलता दिन सक्छ भन्ने कुरा प्रकरण–सिद्धान्त र यसद्वारा प्रभावित समालोचनाले स्पष्ट देखाएका छन् । यही नै रिचर्ड्सको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रकरण–सिद्धान्तको प्रथम उपलब्धि होभने पाश्चात्य समालोचनाका इतिहास-कार विंसेट र ब्रूक्सले यस सिद्धान्तको दोस्रो उपलब्धि चाहिँ के औँल्याएका छन् भने कुनै पनि कृतिको तात्पर्य त्यसको कुनै एक कथन मात्र नभएर त्यस कृतिका विभिन्न कथन र पक्षको संघातस्वरूप प्राप्त अर्थ हुन जान्छ । प्रकरण सिद्धान्तसँगै जोडिएको तेस्रो उपलब्धि चाहिँ हो– सम्पूर्ण अभिव्यक्तिका व्याख्यात्मक सम्भावनाको अन्त:क्रीडाको फलस्वरूप कविका अर्थ परिणत हुन्छन् । यस्तै चौथो उपलब्धि हो– लेखक जस्तै पाठक पनि अनुमान र निष्कर्षद्वारा नै कृतिगत अर्थको आविष्कार गर्न सक्छ । प्रकरणसिद्धान्तको पाँचौं उपलब्धि चाहिँ अलङ्कार साज–सज्जा नभएर प्रकरण वा सन्दर्भहरूको (ती परस्पर विपरीत भए पनि) विलयन हो । त्यसैले सशक्त अलङ्कारले कल्पनाको पोषणप्राप्त नयाँ अर्थको प्रस्तुतीकरण गर्दछ । प्रकरण–सिद्धान्तको क्रममा रिचर्ड्स्द्वारा प्रस्तुत विम्ब वा अलङ्कारसम्बन्धी यस व्याख्याले पनि रूपपरकतावादी समालोचनाले अँगालेको संरचनागत विश्लेषणलाई प्रभावित पारेको छ ।

डब्लू. वी, ष्टेनफोर्डले अलङ्कारलाई 'विचारको ष्टेरेस्कोप' मानेका छन् । अलङ्कारद्वारा सम्वद्ध पारिएका वस्तुहरू अथवा अवधारणाहरूका बीच दूरी हुनुपर्दछ भन्ने उनी ठान्छन् । उनका विचारमा अलङ्कार दुवै वस्तु वा अवधारणा नभएर तेस्रो कुरा हुन जान्छ । तर रिचर्ड्स्का दृष्टि-माचाहिं अलङ्कार प्रकरणहरूका बीच आदान–प्रदान हो । रिचर्ड्स्द्वारा पूर्वप्रति–पादित अन्तर्निवेशी र बहिर्निवेशी काव्य भेदको संवन्धमा पनि यस प्रकरण–सिद्धान्तको प्रयोग गरेर हेर्न सकिन्छ । बहिर्निवेशी वा बहिष्कार-मूलक सरल प्रेम–गीत एक प्रकरणमा बग्दछभने अन्तर्निवेशी कविता प्रकरण वा द्वन्द्वको समाहितिका साथ आलङ्कारिक ढङ्गले गतिशील हुन्छ । यस दोस्रो अवस्थालाई रिचर्ड्स्कै शब्दमा 'व्यंग्यात्मक ध्यान' भन्न सकिन्छ । 'शुद्ध र अशुद्ध कविता' (१९४६) द्वारा समालोचक आर० पी० वारेन पनि शुद्ध कवितालाई 'अन्य सम्भव विषय नअँगाल्ने' र अशुद्ध कवितालाई 'व्यंग्य र मेधा' को अभिव्यञ्जना अँगाल्ने ठान्दछन् । यी दुई भेद रिचर्ड्स्का बहिर्निवेशी र अन्तर्निवेशी भेद जस्तै देखापर्छन् ।

भाषाको द्वैधता, बह्वर्थकता, प्रकरण, अलङ्कार आदिका कुरा गर्दै जाँदा रिचर्ड्स्, इम्प्सन वा ष्टेनफोर्ड वा वारेनले सरल कविताको अवमूल्यन र जटिल कविताको अतिमूल्यन गरेका छन् भन्ने आरोप देखापरेको छ र त्यो

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निराधार पनि छैन । यसै सन्दर्भमा अरु अन्य विभिन्न प्रश्नहरू समेत उठेका छन् । पाश्चात्य समालोचनाका इतिहासकार विन्सेंट र ब्रूक चाहिँ यस्तै एक प्रश्न उठाउँदै सोध्छन्– कुनै कृतिको प्रकरणको सीमा कति हो ? भनूँ कुनै काव्य वा नाटकले प्रकरण–विविधतालाई समाविष्ट अन्तर्निवेशित गर्न सक्छ, तर गीति–कविताको प्रकरणको आयाम र सीमा भने स्वभावतः कम हुन्छ । अर्कोतिर मार्क्सवादी समालोचक इ. वी. बर्गम प्रगीति वा गीति–कविताले सरल हुँदैमा लज्जित हुनुपर्दैन भन्छन् । सामाजिक–मानवीय अनुभूतिका सन्दर्भमा हेरे सरल कविता पनि जटिल हुन जान्छ । अर्थात् कुनै पनि कवितामा सामाजिक परिप्रेक्ष्य स्वीकार्नासाथ कविताको एकै सरल पंक्ति पनि जटिल बन्दछ । त्यसैले एफ. एल. लुकास प्रकरवादलाई कृतिमा 'आफूले चाहेको अर्थ' भर्ने पट्टा ठान्दछन् र यसको भर्त्सना गर्दछन् ।

तैपनि रिचर्ड्स्–इम्प्सनको 'प्रकरणपरक बह्वर्थकता' को शब्दार्थतत्त्वपरक अध्ययन परम्पराले जटिलतामै मूल्य देखेको छ । उत्कृष्ट कवितामा जटिल आन्तरिक संरचना हुन्छ भन्ने मान्दै त्यसको सम्पूर्णतामा अन्तर्निहित-बहुमुखी अर्थको वा बह्वर्थकताको उद्घाटन गर्नु नै यस शब्दार्थ तत्त्वपरक अध्ययन परम्परामा समालोचना हो । शब्दार्थतात्त्विक यस व्याख्याले सरल कलाको पनि व्याख्या गर्छ तापनि सरलभन्दा जटिल कृतिमै विशेष मूल्य देख्छ । तर सरलभन्दा जटिलतिर अभिरुचि राख्ने यो शब्दार्थतत्त्वपरक समालोचना ईशाको तेस्रो शताब्दीका प्लोटिनससम्मै पुग्छ भन्ने विंसेट–ब्रूक्स ठान्दछन् । प्लोटिनस पनि 'सरल' कृतिमा आन्तरिक विभिन्नता हुँदैन वा सरलताको अत्यधिकताले गर्दा विपरीतताको अस्तित्व समाप्त हुन्छ भन्छन् । मध्ययुगीन सेण्ट अगष्टाइन पनि यस्तै ठान्दछन् । स्वच्छन्दतावादी कलरिज पनि विपरीत तत्त्वका समन्वितिमै कल्पना र मूल्य देख्छन् । ईशवीय तेस्रो शताब्दीका प्लोटिनसदेखि उन्नाईसौं शताब्दीका स्वच्छन्दतावादी कलरिज सम्मका यी पुर्खाहरूका प्रेरणामा रिचर्ड्स् जटिल वा 'विरुद्धको समन्विति' मै मूल्य छ भन्ने धारणा राख्छन् र त्यसै जटिलताका शब्दार्थ तत्त्वीय प्रकरणका विश्लेषणमा रमाउँछन् । जे होस्, रिचर्ड्सका प्रभावमा साहित्यको शब्दार्थ-तात्त्विक व्याख्या पनि एक पर्याप्त प्रभावशाली समालोचनात्मक प्रयोग बन्न गएको छ । यसै प्रसङ्गमा डब्लू. के. विंसेट र ब्रूक्स, वेथेन बर्क, ई. वी. ह्वइट र डब्लू ष्ट्रैक वारेन तथा वेलेक अनि रिचर्ड बी. ब्लाकमुर र अन्य अनेकौं भाषातत्त्व–प्रभावित समालोचक र उनीहरूका भाषापरक समालो-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

चनाको नाम लिन सकिन्छ ।

भाषा–विज्ञानका शब्दार्थतत्त्व (अर्थविज्ञान) र अन्य शाखाका विकासले गर्दा साहित्यिक शब्दशय्या र शैलीका विवेचनामा नयाँ सम्भावना प्रकट भएको थियोभने यसै शताब्दीको पाँचौं दशकतिर भाषा–शास्त्रका खोजहरू र प्राप्तिहरूको सन्दर्भ अझ बढ्दै गयो र साहित्यका शैलीका व्याख्या–विवेचनामा रुचि लिने भाषाशास्त्रीय सम्प्रदाय जन्मियो । मनःस्थितिको अभिव्यक्ति स्वरूप साहित्यले मनोविज्ञानका विकासबाटै समालोचनाको मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय पायोभने साहित्यको माध्यम भाषा भएकाले भाषाशास्त्रका विकासले गर्दा भाषाशास्त्रीय सम्प्रदाय पनि साहित्यिक समालोचना फाँटमा हुर्किरहेको छ । त्यसैले शब्दार्थतत्त्वपरक समालोचनालाई त्यसैको पूर्वाभास प्रदान गर्ने लघु-भूमिका ठान्दै त्यसका विस्तृत अवलोकनका निम्ति भने भाषाशास्त्रीय शैलीवादकै मुलुकतिर लम्किनु उपयुक्त प्रतीत हुन्छ ।

शब्दार्थ तत्त्वपरक समालोचना अन्तर्गत बह्वर्थकता र प्रकरणवादका साथै शब्दशय्याको अर्थसापेक्ष सूक्ष्म अध्ययन पनि चलेको हो । कुनै कृतिका नाम, विशेषण, सर्वनाम, अ यय, र क्रियापदको अनुपात, अन्तर्वस्तु वा संरचनाप्रति केन्द्रित शब्दको अनुपात,शब्दका लमाइ र आयतन, विभिन्न पद र पदांशको अनुपात या अप्रचलित, विदेशी प्राविधिक, ग्राम्य, नग्न कठिन कोमल शब्दको अनुपात आदिको अध्ययन शब्दार्थतत्त्वपरक भनिने समालोचनामा प्राप्त सामग्रीका सन्दर्भमा प्रशस्तै भएको पाइन्छ । साथै सन्दर्भ र शब्दका बीचको सम्बन्धका दृष्टिले कृतिका शब्द–शय्याको परीक्षण पनि यस समालोचना अन्तर्गत गरिएको भेटिन्छ । तैपनि यस प्रवृत्तिको वैज्ञानिक तथा व्यापक प्रयोगका दृष्टिले चाहिँ भाषाशास्त्रीय शैलीवादतिरै फर्कनु प्रासङ्गिक देखापर्छ जसलाई छोटकरीमा भाषाशैलीपरक समालोचना भन्न सकिन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद २

समालोचनाका विविध प्रणाली

(छ) भाषा-शैलीपरक समालोचना

१. साहित्यिक समालोचना र भाषाशास्त्रको संबन्ध: विच्छेद र पुनर्मिलन

जब भाषाशास्त्र अलग्गै नयाँ शास्त्रीय अनुशासनका रूपमा हुर्किंदै आयो, साहित्यिक अध्ययन (समालोचना) र भाषाशास्त्रका बीचको पुरानो सहयोगी सम्बन्ध खज्मजिन थाल्यो । आर. डब्लू. च्याम्बर र सी. एच. लेविस जस्ता विद्वान्हरूले साहित्य र भाषाशास्त्र दुबैमा अधिकार राख्तै समन्वित ज्ञानको प्रयोगद्वारा साहित्य–अध्ययन गरेका हुन् तापनि यस नयाँ परिस्थितिमा भाषाशास्त्रले स्वतन्त्र रूपमा साहित्य–क्षेत्रमा काम गर्ने अधिकार खोज्यो र साहित्य–विवेचकले पनि स्वतन्त्र भएर चल्ने सुर कस्यो। जबसम्म पुरानो क्लासिकल साहित्यको परम्परा प्रबल थियो, यी दुईका बीच सहयोग जरूरी थियो; तर नयाँ सन्दर्भमा भाषाशास्त्रले मानवशास्त्र र समाजशास्त्रसँग नजीकको नाता देख्योभने साहित्य–विवेचनाले पनि नैतिक र सामाजिक विवेचनाका क्षेत्रमा आफ्ना स्वतन्त्र सम्भावना अनुभव गर्न थाल्यो । विशेषत: अंग्रेजी साहित्यका अध्ययन–अध्यापनका क्षेत्रमा एफ. लेविसका भावमा क्रान्तिकारी पाइला चालियो । उनी साहित्यको अध्ययन क्षेत्रलाई भाषाशास्त्रीय अध्ययनसँगको पुरानो सम्बन्धबाट मुक्ति दिन कम्मर कस्ने प्रमुख व्यक्तित्व हुन् । यो हो २० सौं शताब्दीको दोस्रो चरणको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

घटना ।

तर हालसाल प्रसारण–प्रणाली, अनुवाद कार्य र भाषा–शिक्षण-सम्बन्धी प्रश्नहरूले गर्दा फेरि साहित्य र भाषा–विज्ञानका बीचमा सम्बन्ध जोडिँदै छ भने पुराना –नयाँ अविश्वास र आशंका पर्याप्त बाँकी भएकाले यी दुईका बीचको अन्त:सङ्घर्ष कहिलेकाहीं कटुतम पनि बन्न आएको छ । स्वतन्त्र रूपमा साहित्य–विवेचना र भाषा–विवेचनाले प्राप्त गरेका उपलब्धिहरूको सहयोगात्मक र समन्वयात्मक उपयोगको महत्त्व भने आज आएर झन् खँदिलो भएको अनुभव हुन्छ ।

भाषाशास्त्र पनि आज वर्णनात्मक रूपमा अत्यन्त विकसित छ र आफ्नो जन्मदाता ऐतिहासिक भाषाविज्ञान (फिलोलोजी) सँग वर्णनात्मक भाषाविज्ञानको त्यति मधुर सम्बन्ध छैन । तैपनि भाषाशास्त्रीय शैलीवादका एक अध्येता जोन स्पेन्सर के अनुभव गर्छन् भने 'शैली' का अध्ययनमा भाषाशास्त्र र समालोचना (साहित्य–विवेचना) भेट हुन्छन् अनि ऐतिहासिक भाषाविज्ञान पनि सहयोग गर्न आइपुग्छ । वास्तवमा शैलीको समुचित र प्रमाणिक अध्ययन समालोचकको उद्दीप्त अन्तर्दृष्टि, भाषाका ऐतिहासिक स्वरूप तथा प्रवृत्ति अनि भाषाको वस्तुपरक मानदण्डको समन्वित प्रयोग-विना उपलब्ध हुन सक्तैन भन्ने विचारले आजकल स्थान पाउँदछ।

भाषा विविध प्रयोजनका निम्ति प्रयुक्त हुन्छ । यी विविध प्रयोजनहरूमध्ये सामाजिक, प्राविधिक, वक्तृतात्मक तथा सौन्दर्यात्मक प्रयोजनहरू अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छन् । भाषाका उपर्युक्त प्रयोजन–विविधताका सन्दर्भमा हेर्दा शैली भनेको ज्यादै जटिल भाषिक संरचना हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । साहित्य मूलत: भाषाको सौन्दर्यात्मक प्रयोग भए पनि यसको सम्बन्ध अन्य पक्षसँग पनि रहन्छ र भाषाशास्त्रको सहायताविना साहित्यिक शैलीको प्रमाणिक विवेचना सम्भव हुँदैनभने समालोचकको उद्दीप्त अन्तर्दृष्टिले भाषाको महत्त्वपूर्ण एक प्रयोजन (सौन्दर्यात्मक प्रयोजन) का अध्ययनमा भाषाशास्त्रीलाई सघाउँछ । 'भाषा र शैली' भन्ने ग्रन्थका भूमिकामा जोन स्पेन्सर राय प्रकट गर्दछन्— कुनै समाजका भाषा–प्रयोगका सम्पूर्ण सन्दर्भमा साहित्यिक भाषा वा शैलीलाई राखेर हेर्नु अत्यन्तै लाभप्रद हुन्छ । कुनै लेखकको शैली भनेको के हो ? स्पेन्सर भन्दछन्— 'लेखकद्वारा उसको समय, उसले छानेको भाषिका, उसको विधा र तदन्तर्गत उसको उद्देश्यले प्रदान गरेअनुसार भाषका स्रोतहरूको वैयक्तिक र सृजनात्मक उपयोग नै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शैली हो ।' त्यस्तै साहित्यकारले दैनिक उपयोगको भाषाको क्षुद्र वा सामान्य धातुलाई कला–स्वर्णमा कुन रसायन–शिलाद्वारा परिणत गर्दछ ? स्पेन्सरका रायमा शैली त्यही रासायनिकता हो र भाषाशास्त्रको विश्लेषणले यस साहित्यिक विस्मयलाई छिन्नभिन्न पार्दैन बरु बढाउँछ । यसरी निल्स एरिक एन्कविष्ट, जोन स्पेन्सर र माइकेल ग्रे ग्रोरीद्वारा संयुक्त रूपमा लिखित 'भाषा र शैली' भन्ने ग्रन्थका भूमिकामा जोन स्पेन्सर भाषाविज्ञानको साहित्य–विवेचनात्मक महत्त्व औंल्याउँछन् ।

वास्तवमा यूरोप–अमेरिकामा शैलीवाद पर्याप्त प्रबल रहेको छ । साहित्यिक कोणबाटै पनि शैलीका बारेमा प्रशस्तै सोचिएको, लेखिएको र प्रयोग गरिएको छभने भाषाशास्त्रीय कोणबाट पनि शैलीको व्यापक अध्ययनका साथै त्यसको साहित्य–प्रयोग पनि भएको छ । जहाँसम्म वर्णनात्मक भाषाशास्त्रीय कोणबाट साहित्यको अध्ययन गर्ने प्रश्न छ, त्यसमा अङ्ग्रेजी भाषाका र त्यसमा पनि विशेषतः संयुक्त राज्य अमेरिका विद्वान्हरूको ठूलो भूमिका रहेको छ । साहित्यिक कोणबाट गरिएका भाषा–शैली विवेचनामा पनि भाषा–वैज्ञानिक पूर्वरूपको प्रभाव छ भन्ने कुरा इम्प्सन–रिचर्डस् आदिको शब्दार्थतत्त्वपरक समालोचना–सिद्धान्तले स्वतः प्रकट गर्दछ ।

२. भाषा शास्त्रबाट साहित्यिक शैलीतर्फः ठोस थालनी

साहित्यको भाषाशास्त्रीय वा शैलीगत विवेचना मूलतः ईशाको २० सौं शताब्दीको पाँचौं दशकतिर अमेरिकामा थालिन्छ भन्ने कुरा बताइसकिएको छ । १९४२ मा एमाडो एलोन्सोको 'साहित्यिक वृत्तिको शैलीगत व्याख्या' भन्ने लेख–निबन्ध 'मोडर्न ल्यांग्वेज नोट्स्' भन्ने पुस्तक अन्तर्गत प्रकाशित हुन्छ । यसै समयमा एल. एच. हर्नष्टीनको 'विम्ब–विश्लेषणः साहित्य प्रणालीको समालोचना' नामक अनुसन्धानात्मक लेख अमेरिकाको आधुनिक भाषा संस्था–प्रकाशन अन्तर्गत देखापर्छ । १९४४ मा जी. यु. युलको 'साहित्यिक शब्दावलीको तथ्यांकात्मक अध्ययन' (क्यांब्रिज, १९४४) प्रकाशित हुन्छ । १९४८ मा लिओ स्पिट्जरको 'भाषाशास्त्र र साहित्यिक इतिहासः शैलीवादसम्बन्धी निवन्धहरू' कृति देखापऱ्योभने यसैको अर्को साल उनैको 'साहित्यको व्याख्या गर्ने प्रणाली' छापियो । अरु १९४६ मा नै एच. ह्याजफिल्डको 'कविको भाषा' लेख प्रकाशित भएको थियो र १९४९ मा उनैको 'शैलीवादी समालोचनाः कलामुखी भाषाविज्ञान (फिलो-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

लोजी)का रूपमा' लेख प्रकाशमा आयो। 'शैलीवादी नयाँ मान्यता' लेखद्वारा आर. लेभीले १९४६ मै भाषाशास्त्रीय साहित्य–व्याख्याको अर्को प्रयत्न गरेको पाइन्छ। १९५१ मा ए. ए. हितले 'साहित्यिक विश्लेषणतिर' लेख लेखेर नयाँ प्रणाली प्राप्त गर्ने प्रयत्न गरेको देखिन्छ। यसपछि अनुसन्धान–निबन्ध र पुस्तकहरूद्वारा साहित्यको भाषावैज्ञानिक अध्ययनको परम्परा विस्तीर्ण हुन थाल्यो। कविताको भाषागत स्वरूप, अन्य भाषा–प्रयोगसँग काव्य-भाषाको सम्बन्ध, साहित्यिक शब्दावली, व्याकरण प्रयोगका आधारमा चरित्र–अध्ययन आदि अनेकौं कोण-उपकोणबाट विशेषतः वर्णनात्मक भाषाशास्त्र साहित्य–समालोचनाका मुलुकमा फैलियो र यसप्रकारको अध्ययनको व्यापक बहुमुखी परम्पराको स्थापना हुन गयो। यस प्रवृत्तिको सङ्केत गर्न एच्. ह्वाइट हलद्वारा १९५६ मा प्रकाशित दुई निबन्धहरूको सङ्केत नै पर्याप्त छ— 'भाषाशास्त्रबाट समालोचनातर्फ' र 'भाषाशास्त्रबाट कवितातिर।'

३· शैलीसंबन्ध परंपरागत दृष्टिकोण : भाषाशास्त्रीय दृष्टिमा

शैलीको आनन्द मात्र लिनुपर्छ तर यसको विश्लेषण गर्न हुन्न भन्नेहरू प्रशस्तै छन्। यस निषेधका निम्ति उनीहरू विश्लेषणबाट शैली–सौन्दर्य नष्ट–भ्रष्ट हुने कुरालाई कारणका रूपमा पेश गर्छन्। अर्काथरी विद्वान्-हरूचाहिँ शैलीको रमणीयताको उपभोगप्रति कुनै चासो नराखी यसको विश्लेषणमै तल्लीन हुन्छन्।

'शैलीको परिभाषाका सम्बन्धमा' लेख्तै एन. ई. एङ्कविष्ट यी दुई समालोचक र भाषाशास्त्रीका बीचमा साहित्यिक शैलीका अध्ययनमा सहयोग हुनुपर्छ भन्ने कुरा देखाउँछन्। साथै कृतिगत सूक्ष्म अध्ययन वा पङ्क्तिगत विवेचना गर्ने रूपपरक समालोचना-प्रणालीले गर्दा भाषाशास्त्री र समालोचकका बीचमा निकट सम्बन्ध स्थापित हुँदै गएकोमा उनी सन्तोष अनुभव गर्छन्। विशेषतः कृतिको ह्रास र कृतिगत सूक्ष्म -विवेचनामा केन्द्रित समालोचना–प्रकृतिका उदयका दृष्टिले रूपपरक 'नयाँ समालोचना' को भूमिका उक्त समन्वयका दिशामा प्रभावकारी रहेको उनी ठान्दछन्। साथै भाषाशास्त्रीहरू पनि भाषाका एकाइ र प्रणालीका स–साना बिन्दुबाट शैलीको अध्ययनतिर अग्रसर भइरहेको कुरा पनि उनी प्रस्तुत गर्छन्। तैपनि भाषाशास्त्रीय र समालोचकका बीच पूर्ण ऐकमत्यको अपेक्षा राख्नु असम्भव छ भन्ने कुरा समेत उनी जनाउँछन्। भाषाशास्त्रीय शैली–अध्ययन वैज्ञानिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वर्णन भए समालोचनात्मक शैली–विवेचना कृतिभन्दा बाहिरका सन्दर्भहरूको पनि अध्ययन हो भन्ने कुरा पनि उनी औंल्याउँछन् ।

पाश्चात्य समालोचना र भाषाशास्त्रको इतिहासमा शैलीका क्षेत्रमा यी दुई शास्त्र मिलेको र भिडेको पनि पाइन्छ । पुनर्जागरण–कालमा प्राचीन ग्रन्थका सम्पादनमा तात्कालिक स्तरमा यिनीहरूका बीचमा भेटघाट भएको थियो । आफ्नो प्रारम्भ वेलामा भाषाशास्त्रले पनि साहित्यिक अध्ययनबाट लाभ उठाएको हो ।

विशेषतः बीसौं शताब्दीको संक्रमण वेलामा सिग्नर बेनेडेट्टो क्रोचे भाषा र सौन्दर्यशास्त्रको निकटताको गहिरो अनुभव गर्छन् । आफ्नो 'सौन्दर्यशास्त्र' को १८ रौं परिच्छेदमा उनी भाषाशास्त्र र सौन्दर्यशास्त्रको एकत्वको मान्यता प्रस्तुत गर्ने प्रयत्नमा व्यस्त देखापर्छन् । उनका दृष्टिमा भाषा अभिव्यञ्जना हो र सौन्दर्यशास्त्र अभिव्यञ्जनाको अध्ययन हो । उनले भाषालाई समूहद्वारा स्वीकृत सङ्केत–प्रणालीभन्दा व्यक्तिको सृजनात्मक क्रिया मानेका छन् । निश्चयनै भाषाको विभाजन (सेग्मेण्टेसन) लाई स्वेच्छिक मानेर क्रोचे भूल गर्छन् तर भाषाको एकत्वको यो व्याख्याचाहिं पर्याप्त ठीक देखापर्छ । क्रोचेका प्रभावमा इटालीका आदर्शवादी र नव–भाषाशास्त्रीहरूले सांस्कृतिक प्रभावमै भाषा लेखिन्छ र बोलिन्छ भन्ने महत्त्वपूर्ण धारणा पेश गरेको पाइन्छ । तैपनि बोस्लेर वा लिओ स्पाइट्जरले चाहिं शैलीलाई अविश्लेष्य नै ठानेको अनुभव हुन्छ ।

वास्तवमा भाषाशास्त्री, दार्शनिक वा समालोचकका उपलब्ध टिप्पणीहरूले 'शैली के हो, शैलीका तत्त्वहरू के हुन् र शैली–विश्लेषण कसरी कुन आधारमा गर्ने' भन्ने कुराको सन्तोषजनक उत्तर दिन नसकेको अनुभव हुन्छ । तैपनि नि. ए. एन्कविष्ट यस्ता परंपरागत समालोचनात्मक टिप्पणीबाट लाभान्वित हुन सकिने ठान्दै ६ वर्गमा शैलीसंबन्धी यस्ता टिप्पणीको वर्गीकरण गर्दछन्:—

(क) 'विचार वा अभिव्यक्तिको गुदी'को पूर्वस्थिति स्वीकार्दै त्यसैलाई ढाक्ने बोक्राको रूपमा शैली अतिरिक्त तत्त्व वा थप तत्त्व हो । तर यस्तो पूर्वस्थिति र अतिरिक्त वा थप तत्त्वको धारणा अँगाल्नासाथ शैलीहीन अभिव्यक्ति पनि सम्भव हुन जान्छ जुन कुरा भाषा-विज्ञान मान्न सक्तैन । अतएव ष्टेन्ढल, केनेथ वर्क, पाल गुडम्यान र डिक्वेन्सी आलोच्य हुन जान्छन् । वस्तुतः शैलीहीन अभिव्यक्ति वा अभिव्यक्ति निरपेक्ष शैली जस्ता

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुरा अप्रामाणिक छन् । साथै यस अतिरिक्त तत्त्व शैलीलाई मानसिक प्रभाव वा रागात्मकताको आधारमा तदनुसार हेर्ने र स्तर दिने आधार पनि प्रचलित छन्, तर ष्टेन्डल, ब्याली र हर्बर्ट सीड्लरका यी धारणा सन्तोषजनक प्रतीत हुँदैनन् ।

(ख) क्लेन्थ ब्रूक र रबर्ट पेन वारेनले 'अण्डर ष्टाण्डिङ्ग फिक्सन' मा शैलीलाई 'अभिव्यक्तिका विकल्पहरूका बीचको छनोट' को संज्ञा दिएका छन् । उनीहरूका भनाइमा शैली भाषाको छनोट र क्रमविधान हो । यस प्रकारको परिभाषाले पनि 'शब्द–रचना' भन्दा अगि नै मनः–स्तरमा विचारको पूर्वस्थितिको आभास दिन सक्छ भन्ने एन्कविष्ट ठान्छन् । कुनै कृति–सन्दर्भमा भाषाका विकल्पहरूको छनोट र क्रमविधानको सन्दर्भ दिएर उक्त आभासको निवारण गरे पनि भाषामा प्राप्य विभिन्न प्रकारका विकल्पहरूका बीच अन्तर खोज्नुपर्ने हुन आउँछ । शैलीलाई भाषाको विकल्पहरूको छनोट स्वीकार्दा पनि व्याकरणगत, अशैलीगत, र शैलीगत रूपमा अभिव्यक्तिका विकल्पहरूबाट छनोटको वर्गीकरण अपरिहार्य हुन्छ । तर शैलीगत र अशैलीगत विकल्पका बीच सीमारेखा कोर्नु कठिन प्रतीत हुन्छ । शैलीगत छनोटको अर्थ उही अर्थका विभिन्न रचना–प्रणालीका बीच छनोट र अशैलीगत छनोटचाहिं उस्तै अर्थ–क्षेत्र भएका (मोटामोटी रूपमा मात्र) रचना–प्रणालीका बीच छनोटका रूपमा देखापर्छ । तर अर्थ–साम्य र अर्थ क्षेत्रका कुरा पनि विश्लेषणगम्य देखिंदैनन् ।

(ग) शैलीलाई 'व्यक्ति–प्रवृत्तिको' प्रणाली मान्ने धारणा पनि पर्याप्त प्रचलित छ । निश्चय नै कतिपय लेखकहरूको शैलीले वैयक्तिक विशेषताबाट आफ्नोपन ग्रहण गरेको अनुभव हुन्छ । भाषाशास्त्रीय प्रवृत्तिको आवृत्ति (फ्रिक्वेन्सी) को तथ्यांङ्कात्मक गणनाबाट (जस्तै वाक्यको लमाइको) पनि सीमित सन्दर्भमा कुनै शैलीको वैशिष्ट्य पत्ता लगाउन सकिन्छ । बुफोनले १७५३ मै यो विचार प्रकट गरेका हुन् र रेमी डे गौरमेन्ट पनि यस्तै अनुभव गर्छन् । यस धारणाले अवश्यै व्यक्तिविशेषका शैलीको निर्धारणमा मद्दत गर्छ तर शैलीको परिचय यसरी दिंदा दुई प्रकारका कठिनता आइलाग्छन् । पहिलो कठिनता हो विभिन्न शैलीगत विशेषता वैयक्तिक नभई विविध प्रकारका समूहका विशेषता हुन्छन्; केही शैली–प्रकारमा भने वैयक्तिकता नहुनु नै विशेषता बन्छ– वैज्ञानिक लेखन र अड्डाखानाका लेखन यसका उदाहरण हुन् । अर्को कठिनाइ व्यक्तिविशेषको शैलीलाई शैली सामान्यतासँग नदाँजी

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

शैली–निर्णय हुन नसक्ने (शैली–सामान्यताको प्रथम ज्ञानविना व्यक्ति–शैलीको निर्धारण असम्भव हुने) हुँदा आइपर्छ ।

(घ) मानक वा सामान्यताबाट फरक हुनु नै शैली हो भन्ने धारणा पनि पेश गरिएको छ । सामान्यता र विभेदलाई मूर्त र कार्यकारी रूपमा प्रस्तुत गर्न सके यो धारणा शैलीको परिभाषा र विश्लेषणमा सहायक हुन सक्छ । तर सामान्यता वैयक्तिक शैलीबाट छुट्याउने कि वैयक्तिक शैली सामान्यताबाट छुट्याउने ? सम्पूर्ण भाषा–प्रयोगसँग कुनै व्यक्ति–शैलीको तुलना गरेर पनि यस चक्रव्यूहबाट फुत्कन सकिन्न, किनभने यस्तो तुलना एकदमै अव्यावहारिक र अवाञ्छनीय पनि देखापर्छ । तर त्यस भाषाको त्यही खाले रचनालाई नै सामान्यता वा मानकका निम्ति लिएर (कविता–पङ्क्तिको शैली विवेचना गर्दा कविता–भाषालाई मानक स्वीकारेर) भाषा-शास्त्रीय वा भाषाशास्त्रेतर साधनबाट निर्णय गर्न खोज्ने होभने चाहिं यो शैली–परिभाषा सहायक हुन सक्छ । यदि मानक सम्बद्ध कृतिका शैली–विवे-चनाका निम्ति पृष्ठभूमि बन्दछ र स्पष्ट विवेचना–प्रक्रिया नै अँगालिन्छ भने 'मानकबाट फरक हुनु' ले शैलीको जानकारी दिन सक्ने देखिन्छ । वास्तवमा नयाँ कृतिको भाषात्मक प्रवृत्तिलाई त्यस्तै खालका कृतिमा सम्बद्ध सन्दर्भमा अतीतमा पाइएका भाषात्मक प्रवृत्तिसँग तुलना गर्ने 'समालोचकको ब्ल्याक बक्स' यही प्रयास हो । अवश्य नै तथ्यांङ्कात्मक प्रभाव शैली–अध्ययनमा ज्यादा पर्न सक्छ, तैपनि मानक र कृतिविशेषका बारेमा समालोचक र भाषाशास्त्रीहरूको निर्देशन रहिरहन्छ र उनीहरूले तथ्यांक शास्त्रीलाई कुन भाषिक प्रवृत्तिको गणना गर्ने भन्ने कुराको निर्देशन दिइहाल्छन् ।

(ङ) मानक वा सामान्यताबाट फरक हुनुको सन्दर्भमा भन्दा मानककै सन्दर्भमा सकारात्मक रूपले शैलीको विवेचना गर्न सकिन्न ? अथवा प्रवृत्ति–समूहकै आधारमा शैलीको विश्लेषण गर्न सकिन्न ? यही हो शैली-सम्बन्धी अर्को धारणा यो छन्द, समय, स्थान, लेखक, कृति, लेखक–सम्प्रदाय, बिधा, सामाजिक स्थिति आदि प्रवृत्ति–समूहकै आधार लिएर शैली-निरूपण गर्ने धारणा हो । यस व्याख्यामा फरक वा विभेदभन्दा साम्यलाई शैली–सूचक मानिएको छ । तर यसरी सकारात्मक रूपमा शैलीको निरूपण गर्नु यान्त्रिक र अलाभप्रद देखिन्छ ।

(च) प्रा० ट्रेगरले सूक्ष्म र बृहत् भाषाशास्त्रको वर्गीकरण संध्वनि (फोनिम्स्) देखि वाक्यसम्म र वाक्योपरान्त एकाइको अध्ययनका आधारमा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रस्तुत गरेका हुन् । त्यही धरातलबाट प्रारम्भ गरेर प्रा० हिलले शैलीको परिभाषा वाक्यभन्दा बृहत् कृति–विस्तारमा देखाउन सकिने भाषिक प्रवृत्ति-हरूका बीचका सम्बन्धहरूका आधारमा दिएर भाषाशास्त्रीय शैलीवादको धारणा पेश गरेका छन् । निश्चय नै यस धारणामा विकल्पहरूको संकलन तथा छनोट, अनि आवृत्ति र सम्भावनाको अध्ययन पनि पर्न आइहाल्छन् । तैपनि संध्वनिको विश्लेषणमा पनि अनुच्छेद (प्याराग्राफ) आदिका सन्दर्भमा वाक्यभन्दा माथितिर जानुपर्छ र शैलीमा पनि वाक्याधीन कुरा कहीं-कहीं पर्न सक्छन् र यस परिभाषामा असंगति देखापर्छ ।

४. शैली : भाषा शास्त्रीय दृष्टिमा

शैलीका सम्बन्धमा प्रचलित विभिन्न परंपरागत धारणाका बारेमा यसरी वर्गीकरणमूलक टिप्पणी गरिसकेपछि भाषाशास्त्रीय शैली–विवेचक एन्कविष्ट-ले 'शैली' सम्बन्धी आफ्नो स्थापना प्रस्तुत गरेका छन् । उनका रायमा 'कुनै कृतिका ध्वनिगत, व्याकरणगत र शब्दगत विषयका आवृत्ति (फ्रिक्वेन्सी) र सन्दर्भगत रूपमा सम्बद्ध मानकका यिनै विषयका आवृत्ति (फ्रिक्वेन्सी) का बीचको अनुपातको योगको कार्य नै त्यस कृतिको शैली हो ।' हामीले बालककालदेखि पढे-सुनेको अथवा प्राप्त गरेको भाषिक अनुभवकै अंश हो भाषिक विषयसंगको परिचितता । कुनै कृतिको विश्लेषणका लागि यही अतीत अनुभव अपेक्षाको जटिल प्रवाह भएर प्रकट हुन्छ अनि सन्तुष्ट वा निराश पनि हुन्छ । शैलीवादी विश्लेषणमा अतीतका सन्दर्भगत आवृत्ति वर्तमान सन्दर्भगत सम्भावनाका रूपमा परिणत हुन्छन् र यसैको योगसँग प्रस्तुत कृति भिडाइन्छ । यस सन्दर्भमा 'शैली' को संक्षिप्त परिभाषा पनि दिन सकिन्छ— 'कुनै कृतिको शैली यसका भाषिक विषयका सन्दर्भगत सम्भावनाको योग हो ।' तैपनि दुई कुरामा सावधानी राखिनुपर्छ— प्रत्येक भाषिक विषयलाई एकलै होइन सन्दर्भमा हेर्नुपर्छ अनि विभिन्न स्तरमा शैलीगत अध्ययन गर्नुपर्छ ।

शैलीका उपर्युक्त परिभाषामा 'सन्दर्भ' को चर्चा गरिएको छ र अभा-षाशास्त्रीय अर्थतिर पनि शैली-अध्ययन गर्दा पुग्नुपर्ने हुन सक्छ भन्ने कुरा यसबाट सङ्केतित छ । त्यसैले सन्दर्भ कृतिगत र कृतिबाह्य पनि हुन सक्छ । कृतिगत सन्दर्भमा भाषागत र रचनागत रूपरेखा पर्न आउँछन् । उक्त भाषा-गत रूपरेखा अन्तर्गत चाहिँ ध्वनि, रूप, शब्द र वाक्यसम्बन्धी सन्दर्भ छन् । दोस्रो सन्दर्भ अर्थात् कृतिबाह्य सन्दर्भमा चाहिँ समय, विधा–प्रकार, लेखक–

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाठकका सम्बन्ध, स्थिति र वातावरण, भाषा र भाषिका आदि आउँछन् ।

भाषाशास्त्रीय शैली–विश्लेषणमा सन्दर्भको वर्गीकरण र तिनको उपयुक्त प्रयोग अत्यावश्यक कुरा बन्न आउँछ । भाषिक विषय (आइटेम) को परिकल्पनाका निम्ति शैलीको अनुभूति वा गन्ध, गणक–यन्त्र (कम्प्युटर) को विश्लेषण, सूचकहरूको प्रयोग (उद्दीपन–अनुक्रियाका परीक्षणका निम्ति) गर्न सकिन्छ । यसै क्रममा एन्कविष्ट 'अभिव्यक्तिका विकल्पहरूको छनोट' को शैली–धारणातिर पुग्छन् जस अन्तर्गत व्याकरणगत, अशैलीगत र शैली-गत छनोट वा निर्धारणको प्रश्न प्रकट हुन्छ । उनी 'शैलीद्योतक' को मान्यता अँगाल्छन् र अभिव्यक्तिका विकल्पसंबन्धी अरू दुई छनोटलाई शैलीगत–उदासीनको संज्ञा दिन्छन् । यसरी उनको 'सन्दर्भगत सम्भावनाको योगबाटै 'शैलीद्योतक र शैली-उदासीन' प्राप्त हुने भए पनि शैलीको 'छनोट' संबन्धी धारणाका परिष्कारबाट पनि केही लाभ हुन सक्छ वा सक्तैन ? यस क्रममा उनी अनिच्छापूर्वक पनि चौथो तत्त्व (व्याकरणगत, अशैलीगत र शैलीगतका अतिरिक्त) व्यवहारात्मक छनोट सम्मिलित गर्छन् । यो चौथो तत्त्व अभाषा-गत हो र भाषागत सन्देशमा कुनै व्यक्ति के बताउन चाहन्छ भन्ने कुराको उद्घाटन गर्नु यसको काम हो । यसमा उसले शैलीद्योतक र शैलीगत रूपमा उदासीन तत्त्वहरूको पनि प्रयोग गरेको हुन्छ । यसरी छनोटका चार स्तर वा चार प्रकारले एक क्रम–परम्परा बसाउँछन् । सबभन्दा पहिले व्यावहारिक छनोट, त्यसपछि व्यकरणगत छनोट, त्यसपछि शैलीद्योतक (सन्दर्भभित्रका र बाहिरका) र शैली–उदासीन तत्त्वहरूका क्रमिक छनोटबाट यस धारणा अन्तर्गत शैलीको व्याख्या हुन सक्छ । ऐन्कविष्टका यस भनाइमा शैलीभन्दा व्याकरणको प्रथम भूमिका हुनु, अभाषिक व्यावहारिक छनोटको समावेश आवश्यक बन्नु अनि मनोवैज्ञानिक वा भाषावैज्ञानिक सिद्धान्तको स्पष्ट र पूर्ण समर्थन नरहनु आदि दुर्बलता शैलीसम्बन्धी छनोट–धारणाका उपर्युक्त परिष्कारमा पनि रहन जान्छन् । तर उनले स्वीकारेको 'सन्दर्भगत सम्भा-वनाको योग–सिद्धान्त' मा चाहिं उपर्युक्त चार स्तर वा प्रकारलाई वास्तविक शैली-विश्लेषणमा नाघ्न पनि सकिन्छ अनि शैलीद्योतकहरूको खोज र यिनी-हरूको सन्दर्भगत विस्तारको प्रतिपादन नै यस शैली–विश्लेषणको उद्देश्य हुन जान्छ । सन्दर्भगत रूपमा सम्बद्ध मानकका भाषिक विषयको आवृत्तिसँग प्रस्तुत कृतिका भाषिक आवृत्तिको सीधा तुलना हुँदा उनको शैली–मान्यता बढ्ता प्रमात्रात्मक र छरितो बन्न जान्छ । वास्तवमा उही भाषिक विषय

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

मानक अनुसार शैली द्योतक वा शैली–उदासीन हुन सक्ने हुँदा 'सन्दर्भ गत सम्भावनाको योग'को मान्यता नै बढ्ता सुविधाजनक र प्रामाणिक देखापर्छ, किनभने सन्दर्भ र सन्दर्भ–बद्ध मानकहरूका क्रम र स्तरकै सापेक्षतामा यस प्रश्नको समाधान प्राप्त हुन सक्छ । यसरी के निष्कर्ष निक्लन्छभने शैली–विश्लेषणमा प्रस्तुत कृति र मानकका बीचमा (न अतिसन्निकट, न अतिसुदूर) उपयुक्त सम्बन्धको ध्यान राख्नुपर्छ र तुलनाका निम्ति तल्लो सन्दर्भ र स्तरबाट माथिल्लो– माथिल्लो सन्दर्भ र स्तरतिर जानुपर्छ । अनि सीमित सशक्त सामग्रीका तुलनाबाट व्यापक सामग्रीको तुलनातिर लाग्नुपर्छ । शैली–विश्लेषण वैयक्तिक विशिष्ट शैलीका विवेचनाबाट शैलीका विस्तृत प्रकारको विवेचनातिर उन्मुख हुनुपर्छ ।

शैलीका द्योतक वा सूचकको निर्धारण कसरी गर्ने ? वाक्य र वाक्यांशको लमाइ, वाक्यजटिलता, शब्दलाई आदि विभिन्न भाषिक प्रवृत्तिले सन्दर्भबद्ध रूपमा शैलीको द्योतन वा सूचन गर्दछन् । 'हुनुका विपरीत नहुनु' को निषेधात्मकताले मात्र शैलीको निर्धारण गर्न सक्तैन, शैली वस्तुतः आवृत्ति (फ्रिक्वेन्सी) को कुरा हो । कतिपय भाषिक विषयको कम आवृत्तिले पनि शैली–प्रकारको निर्धारण गर्न सक्छ । कुनै कृति वा रचनांशमा देखापर्ने शैली–द्योतकहरूको समूहबाटै त्यस कृति वा रचनांशको शैलीको निर्माण हुन्छ । सम्बद्ध तर भिन्न सन्दर्भहरूको परिधिभित्र अनेकौं कृतिमा देखापर्ने शैली-द्योतकहरूवाट प्रमुख शैलीगत ढाँचा बन्दछन् । साथै प्रमुख शैली–प्रकारसँग मिल्दा–जुल्दा कृति–विशेषहरू त्यसै अन्तर्गत पर्दछन् । कुनै भाषाका सम्पूर्ण सन्दर्भगत परिप्रेक्ष्यलाई ढाक्ने अनेकानेक कृतिको विश्लेषणबाट त्यस भाषाका प्रमुख शैली–प्रकारहरूको निर्धारण गर्न सकिन्छ ।

विभिन्न सन्दर्भमा वक्ता--श्रोताअनुसार शैलीका प्रकार मिसिएर आउन सक्छन् अथवा शैली-परिवर्तन पनि आउन सक्छ । परिनिष्ठित भाषा र भाषिकाको प्रयोगबाटचाहिं शैलीमा परिवर्तन आउन र नआउन पनि सक्छ, वस्तुतः यसको निर्णय सन्दर्भअनुसार हुन सक्छ । मिश्रण र परिवर्तनका सम्भावनाले गर्दा कुनै कृतिको शैलीभित्रै पनि विभाजन–उपविभाजन आवश्यक हुन सक्तछ ।

कृतिगत शैलीका विभाजन–उपविभाजनका सिलसिलामा लघु शैलीवाद र वृहत् शैलीवादको विश्लेषण पनि गर्न सकिन्छ । पहिलो वर्गमा वाक्य वा वाक्यभन्दा सानो एकाइका शैली–प्रणाली र शैली–द्योतक-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

हरूको अध्ययन पर्दछभने दोस्रो वर्गमा वाक्य शृङ्खला (अनुच्छेद, परिच्छेद, समग्र कृति आदि) को शैलीवाद आउँछ । भाषिक विषय, शैली–द्योतकहरू, शैलीगत ढाँचा र शैली–परिवर्तनका सन्दर्भगत सम्भावनाका आधारमा अविश्लेषणीय शैली–प्रवृत्तिको अध्ययनचाहिं शैलीवादभित्र पर्दैन र भाषाशास्त्र वा समालोचनाको अर्के स्तरमा यसको अध्ययन गरिन्छ ।

५. शैली--विवेचना : भाषाशास्त्री र समालोचकको सहकारिताका आधारमा

शैलीका विवेचनाको उपर्युक्त संक्षिप्त मान्यता प्रस्तुत गर्दा एङ्कविष्ट के अनुभव गर्दछन्भने भाषाशास्त्री र व्यवहारवादी सौन्दर्यशास्त्रीको भिन्न–भिन्न प्रणाली र प्रक्रिया हुँदा शैलो–विश्लेषणमा कठिनाइ पर्न आउँछन् । भाषाशास्त्री भाषिक प्रवृत्तिको आवृत्ति र वितरण कुनै कृतिमा कुन रूपमा भएको छ भन्ने कुरामै केन्द्रित हुन्छ । समालोचक वा सौन्दर्यशास्त्री चाहिं कृतिले प्रदान गरेका उद्दीपनबाट उसको मनस्तलमा उत्पन्न अनुक्रिया र अरूमा उत्पन्न हुन सक्ने अनुक्रियाको समीकरणको प्रयत्न गर्दछ । शैलीका संबन्धमा भाषाशास्त्री र समालोचकका यिनै दुई प्रणालीलाई मिलाउँदै एङ्कविष्ट, विशेषतः विदेशी भाषा–शिक्षणका निम्ति, शैली–विवेचना-प्रणालीको निर्धारण गर्दछन् । शैलीका प्रवृत्तिको भाषाशास्त्रीय विवरण, आविष्कार र वितरण अनि तथ्याङ्कशास्त्रीय विश्लेषणलाई 'शैभा' (शैलीवादी भाषाशास्त्रको संक्षेपीकरण) को संक्षिप्त सङ्केत दिन सकिन्छ अनि शैलीगत उद्दीपक र पाठकका अनुक्रियाको समीकरणमा आधारित शैली-अध्ययनलाई शैव्या (शैलीवादी व्यवहार–शास्त्र) को संक्षिप्त सङ्केतद्वारा जनाउन सकिन्छ ।

भाषात्मक अध्ययनका विभिन्न अनुशासनको प्रयोग 'शैभा' अन्तर्गत गर्न सकिन्छ, पुराना र नयाँ व्याकरणप्रणाली पनि यसभित्र पर्छन् । प्रारम्भमा भाषाशास्त्रीय वा अभाषाशास्त्रीय कुनै सीमाद्वारा यो अध्ययन सीमित पारिनुपर्छ र सीमित मानकका सापेक्षतामा कुनै कृतिको शैलीको 'शैभा' अध्ययन गर्नुपर्छ तर भाषाशास्त्रले व्याकरणगत वा व्यावहारिक कुराभन्दा शैली–द्योतकहरूतिर ध्यान बढी केन्द्रित पार्नु आवश्यक हुन्छ ।

'शैव्या' अन्तर्गत चाहिं समालोचना–कृति वा एक या एकभन्दा बढी सूचक (इन्फर्मेण्ट) का अनुक्रियाका आधारमा शैलीको अध्ययन गर्न सकिन्छ । वस्तुतः 'शैव्या' द्वारा निर्धारित ढाँचाअनुसार 'शैभा' द्वारा बताइएको विशिष्ट उद्दीपकप्रति अनुक्रिया व्यक्त गर्नु नै यस 'सम्मिलित शैली–अध्यय-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नप्रणाली' को स्वरूप हो । त्यसले 'शैभा' र 'शैव्या' का बीचमा समीकरण-को अभिप्राय यस 'सम्मिलित प्रणाली' मा पाइन्छ । सूचक वा समालोचकले अर्जित गरेको 'शैव्या' को विश्लेषण 'शैभा' द्वारा गर्नु नै यो प्रणाली हो । तर 'मृत भाषा' को खास प्रसङ्गमा चाहिं 'शैभा' द्वारा नै 'शैव्या' पनि प्राप्त गर्नुपर्ने स्थिति आउँछ । त्यसैले 'शैभा' को स्वतन्त्र विकास पनि अपेक्षित देखिन्छ ।

शैली सन्दर्भगत सम्भावनाद्वारा निर्धारित हुने भएकाले शैलीगत उद्दीपकको सङ्कलन र स्तर निर्धारण अत्यावश्यक हुन्छ । त्यसैले शैव्या' को विकास गरिनुपर्छ अर्थात् 'शैली द्योतकद्वारा शैली' र 'शैलीका आधारमा शैली–द्योतकहरूको दोहोरो अभ्यास शुरू–शुरूमा गराइनुपर्छ । शैली र साहित्यिक प्रभाव पनि एउटै कुरा होइनन् । सन्दर्भगत सम्भावना अन्तर्गत प्रत्येक अभिव्यक्तिको शैली हुन्छ र शैली हुँदैमा साहित्यिक उच्चता पनि हुँदैन । तैपनि शैलीगत प्रभाव र सन्दर्भबद्ध साहित्यिक प्रभाव त्यति सजिलै छुट्टिन सक्तैनन् ।

जे होस्, एङ्क्विष्ट भाषाशास्त्र र व्यावहारिक समालोचनाका समन्वयमा आधारित शैली–विवेचनालाई 'शैभा' र 'शैव्या' को समीकरणबाट प्रस्तुत गर्न चाहन्छन् । सन्दर्भको वर्गीकरण र शैली–द्योतकहरूको खोजबाट शैलीलाई विश्लेषणीय बनाउने प्रयत्नमा उनी पनि हस्ताक्षर थप्छन् ।

६. शैली अध्ययनको एक परिपाटीः भाषाशास्त्रीय तथ्याङ्क र समालोचकका प्रतिक्रियाको समीकरण

जोन स्पेन्सर र माइकेल ग्रेगोरीले शैलीका अध्ययनका निम्ति एक खास परिपाटी वा ढाँचा (मोडेल) प्रस्तुत गरिदिएका छन् । कुनै कृति शैली मात्र नभई धेरै अरू कुरा पनि भएकाले (शैली कृतिको सम्पूर्णताको एक अंश मात्र हुँदा) शैलोको मूर्त विवरण दिनु कठिन छ । साथै भाषाका विविध भूमिकामध्ये साहित्यिक शैली पनि एक हो र केवल साहित्यिक सापेक्षतामै शैलीको सम्पूर्ण अध्ययन हुन सक्तैन भन्ने कुरा पनि उत्तिकै साँचो हो । सामाजिक र सांस्कृतिक सापेक्षतामै भाषा–प्रयोगको राम्ररी व्याख्या हुन सक्ने हुँदा संस्कृतिको एक स्वतः–पर्याप्त प्रणाली साहित्य हो अनि साहित्यिक शैली सांस्कृतिक सन्दर्भबाट प्रभावित भाषाको निर्माण हो । साहित्यको माध्यम भाषा हो, सांस्कृतिक सन्दर्भबाट प्रभावित भाषा नै यो माध्यम हो । संस्कृतिका अभिव्यक्तिका विविध रूपहरू भाषामा प्रकट हुन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सक्छन् भने साहित्यिक भाषा भाषाको विस्तृत भूमिकाको एक अंश मात्र हो। त्यसैले उक्त दुई विद्वान्हरूले पनि भाषाको सम्पूर्ण प्रयोगको अध्ययन गर्ने भाषाशास्त्रका सन्दर्भमा साहित्यिक शैलीको अध्ययनको प्रयत्न गरेको पाइन्छ।

समालोचक सहजानुभूतिद्वारा कृतिको भाषा-प्रयोगको विवेचना गर्दै शैली-विश्लेषण गर्दछ। प्रथमतः सहजानुभूति हुने भए पनि कृतिका विश्ले-षण-क्रममा त्यसको परीक्षण तथा निरीक्षण समालोचकका निम्ति पनि अपरिहार्य रहन्छ। भाषाशास्त्रीचाहिं वस्तुपरक ढंगले भाषा-प्रक्रियाको निरूपणको प्रविधि अँगाल्छ। जोन स्पेन्सर र माइकेल ग्रेगोरी के ठान्छन् भने यी दुई आत्मपरक र वस्तुपरक प्रणालीको द्वैध र पूरक अध्ययनबाटै शैलीको विवेचना राम्ररी हुन सक्छ। वास्तवमा शैली केवल भाषाशास्त्री-को प्राविधिकता वा समालोचकको अन्तर्दृष्टिद्वारा मात्र निरूपित हुन सक्तैन। समालोचकका प्रभाव र अनुक्रियाको प्रकाशनलाई भाषाशास्त्रीय प्रविधिको प्रयोगद्वारा विकसित र परिवर्धित पार्न सकिन्छ। यही नै शैली-विवेचनाको आदर्श-प्रक्रिया हुन सक्तछ।

वास्तवमा 'नयाँ समालोचना' ले भाषाशास्त्रीय अनुशासनबाट शैली-विवेचना लाभान्वित हुन सक्छ भन्ने सङ्केत दिइसकेको छ र भाषाशास्त्र पनि सामाजिक आचरणका शास्त्रका रूपमा (भौतिक वा जैविक रसायन-शास्त्रभन्दा भिन्न ढङ्गले) विकसित हुँदै आएको छ।

अक्सफोर्ड विश्वविद्यालय छापाखानाद्वारा प्रकाशित 'भाषा शास्त्र र शैली' पुस्तकको 'अन एप्रोच टु द स्टडी अफ् स्टाइल' को अन्तिम परिच्छेद-मा स्पेन्सर र ग्रेगोरीले यस प्रकारको शैली-अध्ययनको एक प्रणाली, परि-पाटी ढाँचा वा प्रक्रियालाई रेखाङ्कित गरेका छन्। प्रारम्भिक पाठ, कृतिको स्थापना वा रखाइ, यसका भाषाको विस्तृत वर्णन, विशेष सन्दर्भ-विधान, अनि त्यसै प्रकारले विश्लेषित अन्य कृतिसँग तुलनाको जम्मा पाँच चरणमा पूर्ण हुने क्रमिक प्रक्रिया शैली-विवेचनाका निम्ति यिनीहरूले प्रस्तुत गरेका छन्। वैयक्तिक अनुक्रिया र प्रभावगत रूपमा निर्धारित मानकहरू वस्तुपरक भाषिक वर्णनसँग यस शैली-विवेचनामा मिसिन्छन्। समालोचकका आत्मपरक प्रभाव र भाषाशास्त्रीका वस्तुपरक सूचनाका द्वन्द्वका यस प्रक्रियामा अनु-क्रियाको विकास र संशोधनका सम्भावना खुला रहन्छन्। त्यस कृतिमा अन्त-र्निहित विलक्षण र सामान्य भाषिक केन्द्रिततताबाट उक्त अनुक्रियाको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

गतिशील विकास र उद्घाटन नै कुनै कृतिको शैली-विवेचना सिद्ध हुन्छ । जे. बी. क्यारोलले यसै प्रक्रियालाई 'भाषिक रचना र इतिहासका उज्यालामा साहित्यिक व्याख्या' भनेका हुन् । शैलीका अध्ययनका निम्ति विभिन्न प्रणाली हुन सक्ने भए पनि यस प्रक्रियालाई भाषाशास्त्री र समालोचकका कोणहरूको समन्वयको एक खास प्रयास भन्न सकिन्छ ।

उपर्युक्त परिपाटीका पाँच चरणमध्ये पहिलो कृतिको प्रारम्भिक पाठसँगै हाम्रा अनुक्रिया जन्मन्छन् र यसलाई भाषिक प्रविधिद्वारा विकसित र परिष्कृत पार्नाका लागि दोस्रो चरणमा कृतिको 'स्थापना' गर्ने प्रथम 'ऐतिहासिक' आयाम देखा पर्छ । पुरानो कृतिको शैलीको विवेचना गर्दा त्यस बेलाको भाषागत सम्भावनाको ध्यान राख्नुपर्छ भने यही नै त्यो ऐतिहासिक आयाम हो । लेखकमाथि भाषाका छनोटका सम्भावनाको दृष्टिले नियन्त्रण र सृजनात्मक अवसरका प्रसारको परिधि नै त्यो ऐतिहासिक प्रथम आयाम हो । अरु समसामयिक कृति पनि पुराना कृतिका भाषाबाट प्रेरित हुन सक्ने भएकाले भाषाको 'ऐतिहासिक सम्भावना' को परिधि महत्त्वपूर्ण हुन जान्छ । 'कृतिका स्थापना' का निम्ति दोस्रो आयाम हो भाषिकाको परिधि । यस सिलसिलामा अरू तीनवटा आयामहरूको प्रयोग पनि गरिएको छ । यी तीन आयामहरू परस्पर–सम्बद्ध छन् र पूर्वोक्त दुई आयामभन्दा भिन्न पनि छन् । यिनीहरू हुन् — अभिव्यक्तिको क्षेत्र, अभिव्यक्तिको तरीका र अभिव्यक्तिको दिशा । कुनै कृतिको अभिव्यक्तिको क्षेत्रले यसको विषयवस्तु र त्यससँग सम्बद्ध भाषिक प्रवृत्तिलाई जनाउँछ; अभिव्यक्तिको तरीकाले चाहिं लिखित भाषामा उच्चारित भाषाको बान्कीलाई औंल्याउँछ; अभिव्यक्तिको दिशाले वक्ता र स्रोता वा लेखक र पाठकको सम्बन्धलाई देखाउँछ; उत्तम पुरुष र प्रथम पुरुषका भाषाका प्रयोगमा यसैको उदाहरण भेटिन्छ ।

कृतिको 'स्थापना' वा 'रखाइ' का क्रममा उपर्युक्त ऐतिहासिक र भाषागत आयामका साथै अभिव्यक्तिका क्षेत्र, तरीका र दिशासम्बन्धी बाँकी तीन आयामहरूका आधारमा कृतिको 'स्थापना' ले गर्दा कृतिका सम्बन्धमा भाषाका मानकको सहजानुभूतिमय निर्णयलाई भाषिक प्रवृत्ति–विश्लेषणसँग भिडाएर हेर्न सकिन्छ ।

अभिव्यक्तिका समय (इतिहास), तथा भाषिक क्षेत्र (परिधि), तरीका र दिशाका सापेक्षतामा सहजानुभूतिमय मानकसँग कृतिलाई राख्नु नै 'कृतिको स्थापना' हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । यस्तो 'स्थापना' वा रखाइबाट

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भाषिक प्रवृत्तिका खास द्योतकहरू (मार्कर्स) का आधारमा मानकगत सहजानुभूतिको जाँचबुझ र विकास–परिष्कार सम्भव हुन्छ अनि यसै खालका अरू कृतिहरूसँग तुलना पनि गर्न सकिन्छ जसबाट त्यस कृतिले अरू कृतिभन्दा भिन्न वा अरू कृतिकै जस्ता के कति भाषिक प्रवृत्ति अँगालेको छ भन्ने कुरा पनि थाहा हुन्छ । यस्तो प्रक्रियाद्वारा भाषिक प्रवृत्तिका अतिप्रभावबाट पनि बच्न सकिन्छ अनि शैलीको वैयक्तिक व्याख्याबाट पनि बचाउ प्राप्त हुन सक्छ ।

कृतिको उपर्युक्त स्थापना वा रखाइबाट उपलब्ध भाषिक प्रवृत्तिहरूको आविष्कारले भाषिक विस्तृत अध्ययनका सम्भावनालाई देखाउनुका साथै हाम्रो अनुक्रियालाई पनि बढाउँछ र शैलीसम्बन्धी हाम्रो अपेक्षाअनुसार ध्वनिगत, लेखनगत, शब्दगत, वाक्यगत वा व्याकरणगत रूपमा शैलीको विवेचनालाई प्रामाणिक र प्रासङ्गिक पार्दछ । शैली–विश्लेषणका तेस्रो चरणमा पर्ने उपर्युक्त 'भाषाको विस्तृत वर्णन' वा शैलीमा अन्तर्निहित भाषिक विवेचनाको यस विस्तारित प्रक्रियाले शैलीका बारेमा सामान्य धारणा र आलङ्कारिक वर्णनको स्थितिबाट पनि समालोचकलाई मुक्ति दिन्छ । शैलीको सङ्गठन र त्यस उद्दीपनबाट प्राप्त अनुक्रियाको सामान्य आलंकारिक प्रतिपादन नै प्रायः साहित्यिक शैली-विवेचनाको केन्द्रीय चरित्र रहेको हो र शैली–विवेचनाको उपर्युक्त भाषाशास्त्रीय प्रक्रियाले यस नियतिबाट समालोचकलाई छुटकारा प्रदान गर्छ । शैलीका सामान्य स्तर देखाउँदा स्वभावतः प्रश्न उठ्छ — के हाम्रो अनुक्रियालाई उद्दीप्त पार्ने भाषिक प्रवृत्ति त्यस शैलीमा छन् ? यसै क्रममा समालोचक पनि गहिरिनै पर्छभने प्रस्तुत परिपाटी वा प्रणाली अन्तर्गतको शैली-विवेचनाले भाषिक प्रवृत्ति र अनुक्रियाका हातेमालोमा शैलीको निरूपण गर्दछ । भनिसकिएको छ— ध्वनिगत, लेखनगत, शब्दगत, व्याकरणगत वा वाक्यगत स्तरमा विविध भाषिक प्रवृत्तिको भूमिकाको विस्तृत अध्ययनबाट शैली–निरूपण स्पष्टिन्छ ।

यसपछि चारौँ चरणमा खास सन्दर्भ–विधान वा विशेष प्रकरण–विधान शैली–विवेचनामा आवश्यक हुन्छ । सामान्य प्रकरण–विधानको चर्चा कृतिको रखाइ वा स्थापना अन्तर्गत पनि गरिसकिएको छ । कुनै पनि कृति जटिल सामाजिक प्रक्रियाको एक अंशको अभिव्यक्ति हो र कुनै कृतिको शैलीगत विवेचना गर्दा पनि जुन वैयक्तिक, सामाजिक, भाषागत, साहित्यगत र विचारगत परिस्थितिमा त्यो कृति लेखिएको छ, त्यसको विचार गर्नुपर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

यसैलाई विशेष वा सांस्कृतिक प्रकरण–विधान भनिन्छ । पुरानो कृतिको शैलीको विवेचना गर्दा त्यस सांस्कृतिकतामा प्रवेश गर्नु आवश्यक हुन्छभने नयाँ कृतिको पनि सांस्कृतिक परिप्रेक्ष्य हुन्छ । लेखकको सम्वन्धित विधाले तात्कालिक कृतिगत सन्दर्भ वा प्रकरण माग्दछभने सङ्कलित कृतिगत सन्दर्भ चाहिं रचना -क्रममै पूर्ण हुन्छ र पूर्ण कृतिगत सन्दर्भ बन्दछ । शैली–विवेचनामा कृतिगत सन्दर्भका साथै कृति-वाह्य सन्दर्भ पनि रहन्छ जसलाई सांस्कृतिक सन्दर्भकै अङ्ग ठान्न सकिन्छ । शैलीको विवेचना गर्दा भाषाशास्त्रका प्रवृत्तिका साथै सन्दर्भ वा प्रकरणसँगको भाषिक सम्बन्ध पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।

शैली–विवेचनाका क्रममा पाँचौं चरणमा मानक र मानकबाट फरकको सचेतता पनि शैलीका निरूपणमा अपरिहार्य हुन्छ । कुनै कृतिका शैलीका सम्बन्धमा टिप्पणी गर्दा साहित्यिक वा भाषाशास्त्रीय रूपमा विकसित सहजानुभूतिको उपज मानकको सचेतता अवश्य अन्तर्निहित रहन्छ । अझ कुनै अर्को कृतिसँग स्पष्ट तुलना गरेमा शैलीका महत्त्वपूर्ण भाषिक प्रवृत्तिकै दिग्दर्शन पनि दिन सकिन्छ । वास्तवमा यस्तो तुलनाले शैली–अध्ययनका क्रममा सहजानुभूतिमाथिको निर्भरतालाई कम पार्छ । तर यस्ता तुलनाकालागि कृतिहरू लिंदा अतिसमान वा अति असमान कृतिहरू साधारणतः लिनुहुन्न । यदि उपयुक्त अन्य कृतिहरूसँग ठीक ढङ्गसँग तुलना गरिएमा त्यस कृतिका शैलीका विलक्षण र सामान्य दुवैथरी भाषिक प्रवृत्तिहरूको राम्रो निरूपण गर्न सकिन्छ ।

शैलीका विवेचनामा भाषाशास्त्रीय विभिन्न विद्वान्का विभिन्न दृष्टिकोण र परिपाटी (ढाँचा वा मोडेल) छन् । तैपनि साहित्यिक समालोचनासँग निकटतम रूपमा भाषाशास्त्रीय अनुशासनको प्रयोग गर्ने दिशामा देखा परेका शैली–विवेचनामध्ये जोन स्पेन्सर र माइकल ग्रेगोरीले उपर्युक्त दृष्टिकोण अपेक्षाकृत सुगम र उपयोगी पनि प्रतीत हुन्छ । त्यसैले यहाँ त्यसैको संक्षिप्त विवरण दिएको हो ।

७. उपसंहार

भाषा नै साहित्यका माध्यमका साथै अभिव्यक्ति-आधार पनि होभने भाषाशास्त्रीय सहकारिताले साहित्यिक शैलीका विवेचनामा ठूलो सघाउ गर्ने कुरा स्पष्टै छ । यो सहकारिता बीसौं शताब्दीको पाँचौं दशकदेखि निरन्तर बढ्दै पनि आइरहेको छ । यसलाई 'शैलीवाद' मात्र वा 'भाषाशास्त्रीय शैली-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वाद' पनि भनिन्छ र यही नै वस्तुतः भाषा–शैलीपरक समालोचना पनि हो।

पुनर्जागरण–कालदेखि नै ऐतिहासिक भाषाविज्ञान र साहित्यिक समालोचना (सम्पादन कार्य) का बीच सहभागिता रहँदै आएको हो भने शब्दार्थ तत्त्वपरक समालोचनाका माध्यमबाट रिचर्डस् र इम्पसले भाषाशास्त्रीय अर्थविज्ञान (सेम्यान्टिक्स) तथा समालोचनाका बीच निकट संबन्ध देखाएका हुन्। परन्तु बीसौँ शताब्दीको दोस्रो चरणतिरदेखि वर्तमान भाषाविज्ञानको विकास तथा साहित्यिक समालोचनाका समाजपरक–मनोविज्ञानपरक प्रणालीको प्रस्फुटनका क्रममा भाषाविज्ञान र समालोचना अलग्गिन लागे भने बीसौं शताब्दीकै पाँचौं दशकतिरदेखि 'शैली' का क्षेत्रमा भाषाविज्ञान र समालोचनाका बीच पुनः सम्पर्क स्थापित हुँदैछ। भाषाशास्त्रीय 'शैलीवाद' को खास थालनी पनि यसै प्रक्रियाका माध्यमबाट प्रकट हुन्छ।

भाषाशास्त्रले शैलीका विवेचनाका निम्ति आफ्ना शास्त्रीय मानदण्ड र ढाँचा (मोडेल) का आधारमा ध्वनिगत, शब्दगत, वाक्यगत, व्याकरणगत र सन्दर्भगत भाषिक प्रवृत्तिको आवृत्तिसंबन्धी जटिल तथ्याङ्कको वस्तुपरक विश्लेषण प्रस्तुत गर्दछ। यसबाट साहित्यिक कृतिका शैलीका बारेमा वस्तुगत विवरण र सूचनाका साथै निचोड पनि प्राप्त हुन्छ। यसरी भाषाशास्त्रीय शैलीवादले साहित्यको माध्यम स्वरूप भाषाका शैलीको वैशिष्टयको वस्तुपरक निर्धारण गर्दछ।

परन्तु समालोचकहरू साधारणतः के ठान्दछन् भने यस प्रकारको वस्तुगत विश्लेषणबाट शैलीको सौन्दर्य र प्रभावको खास आकलन हुन सक्तैन। शैली जस्तो जटिल कुराका आकलनका निम्ति समालोचककै आत्मगत प्रतिक्रिया नै बढी प्रभावकारी हुने विश्वास यी समालोचकहरू गर्दछन्।

उपर्युक्त द्वन्द्वका प्रसङ्गमा वास्तविकता चाहिं बीचमा देखापर्छ। यस परिच्छेदका शीर्षक ५ मा चर्चा गरिएको शैंव्या (शैलीवादी व्यवहारशास्त्र) तथा शैभा (शैलीवादी भाषाशास्त्र) को सन्तुलन वा शीर्षक ६ मा चर्चित परिपाटीमा पाइने भाषाशास्त्रीका वस्तुगत सूचना र समालोचकका आत्मपरक अनुक्रियाका समीकरणमा देखापर्ने समन्वय शैलीका क्षेत्रमा वाञ्छनीय अनुभव हुन्छ। यस समन्वयबाट समालोचकका वैयक्तिकताका त्रुटिका परिहारका निम्ति भाषाशास्त्रीय तथ्याङ्क तथा भाषाशास्त्रले छुन नसकेका शैली–मर्मका पहिचानका निम्ति समालोचनात्मक प्रतिक्रियाले पारस्परिक भूमिका खेली शैलीका क्षेत्रमा अझ राम्रो योगदान दिने संभाव्यता प्रकट भएको छ। भाषापरक समालोचनाको खास सार्थकता यसैमा देखा पर्छ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद ३

नव–अरिष्टोटलवाद : सिकागो–मण्डली

१. संक्षिप्त चिनारी

ईशाको २० सौं शताब्दिको तेस्रो दशकको मध्यतिर संयुक्त राज्य अमेरिकाको सिकागो विश्वविद्यालयबाट ६ जना विद्वान्हरू समालोचनाका नयाँ क्षितिजमा देखापर्दछन् । उनीहरू हुन्- आर. एस. क्रेन, डब्लू. आर. क्रेष्ट, रिचर्ड मेकिअन, नर्मन म्याक्लिन, एल्डर ओल्सन र बनार्ड वेइनबर्ग । साहित्यिक समालोचनाको परम्परा र तात्कालिक वर्तमानको सिंहावलोकन गर्नाकासाथै सामान्य मान्यताका सम्भावनाको खोजी गर्नु नै यस मण्डलीको उद्देश्य रहेको देखिन्छ । १९५२ मा यिनीहरूका प्रयासबाट 'समालोचकहरू र समालोचना : प्राचीन र नवीन' नामक कृति प्रकाशित भयो जसमा प्लेटो, अरिष्टोटल, जोन्सन र कलरिजका सम्बन्धमा निबन्धहरू सङ्कलित छन् । सिकागोका यी ६ समालोचकहरूलाई सिकागो–मण्डली वा सम्प्रदाय पनि भनिन्छ । अरिष्टोटल यिनीहरूले राखेका श्रद्धा र अभिरुचितिर लक्ष्य गर्दै क्लेन्थ ब्रूक्सले यिनीहरूलाई 'अरिष्टोटलवादी' को संज्ञा दिएका हुन् र यो नामकरण प्रचलित पनि भयो । यिनीहरू कुनै खास समालोचनात्मक धारणाका पूर्वाग्रहका विपक्षमा छन् अनि प्रत्येक समालोचना-मान्यताप्रति शङ्कै–शङ्का गर्ने आशङ्कावादका पनि विरुद्ध छन् । यिनीहरूले समालोचनाको बहुमुखी भाषा वा बिविध मान्यताप्रति अभिरुचि राखेको अनुभव हुन्छ । त्यसैले नव–अरिष्टोटलवाद बहुवादी (प्लुरलिष्ट) समालोचना–धारणा हुन गएको छ तापनि विशेष चाखका आधारमा यसलाई दिइएको 'नव अरिष्टोटलवाद' को संज्ञा पनि असार्थक भने देखिन्न ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

पाश्चात्य परम्पराका सिंहावलोकनका क्रममा 'काव्य' वा साहित्यलाई अनुकरण, अभिव्यञ्जना, संप्रेषण, प्रतीकात्मक क्रिया, पुराकथा (मिथ) र कल्पनात्मक ग्रहणका साथै बह्वर्थकता, विरोधाभास, व्यङ्ग्य आदिका रूपमा लिइएको देखन पाइन्छ। अझ कोही अर्थका पक्षमा छन्, कोही तार्किक संरचनाको माग गर्छन् र कोही काव्यात्मक वा साहित्यिक बुनोट चाहन्छन्। अझै कोही चाहिँ यी सम्पूर्ण मान्यतालाई मान्दैनन् र कोही भने केवल आफ्नै एक मान्यतालाई मात्र ठीक ठान्दछन्। त्यसैले के अनुभव हुन्छभने समालोचना भन्नु वस्तुमाथि समालोचकका मनको उन्मुक्त विचरण मात्रै जस्तो मात्र पनि रहेको छ। यसैलाई समालोचनाको बहुमुखी भाषा भन्न सकिन्छ जसलाई नव अरिस्टोटलवाद पनि कृतिका अपेक्षा अनुसार प्रयोग गर्न चाहन्छ।

२. सिकागो मण्डली र नयाँ समालोचनाको तुलना

२० सौं शताब्दीको तेस्रो दशकमै थालिएको नव–समालोचना वा रूपपरक समालोचना र सिकागो मण्डलीका नव–अरिष्टोटलवादका बीच पर्याप्त मतभेद देखापर्छ र आरोप–प्रत्यारोप–माला चलेको छ; तैपनि नव–अरिष्टोटलवादमा पनि नव–समालोचनासँग मिल्दा–जुल्दा वा रूपपरक किसिमका समालोचना–कृति देखापर्छन्। सामाजिक, नैतिक, दार्शनिक वा वैयक्तिक कोणलाई यी दुवै मण्डली त्यति महत्त्व दिंदैनन्। यी दुवै सम्प्रदाय सूक्ष्म कृति–अध्ययनमा चाख लिन्छन्। सैद्धान्तिक प्रतिपादनलाई बिर्सिदिएर प्रयोगको आधारमा हेर्ने होभने सिकागो–सम्प्रदायी एल्डर ओल्सनको 'सेलिंग टु बेजोण्टियम' अनि रूपपरकतावादी केनेथ ब्रूक्सको 'ए योङ्ग स्कूल चिल्ड्रेन' जस्ता कृतिहरू निकै हदसम्म उस्तै–उस्तै देखिन्छन्। अर्को कुरा के छभने सामाजिक, नैतिक वा मनोवैज्ञानिक समालोचना-सम्प्रदायका तुलनामा हेर्दा यी दुवै सम्प्रदाय (नव समालोचना र सिकागो मण्डली) अत्यन्त नजीक छन्। हो, आफ्ना–आफ्ना बीचमा मतभेद हुनु चाहिं अर्कै कुरा हो।

'नयाँ समालोचना' का सापेक्षतामा नव–अरिष्टोटलवाद वा सिकागो–सम्प्रदायका आफ्नापनहरू पर्याप्त देखिन्छन्। यस सम्प्रदायका दृष्टिमा कलाकृतिका विधाहरूलाई छुट्ट्याउन र तद्अनुसार प्रत्येक विधाका निम्ति नियमहरू प्राप्त गर्ने आधारभूत सौन्दर्य–मीमांसा आवश्यक हुन्छ। यस प्रसङ्गका निम्ति क्रेनको भनाइ उद्धरणीय छ। उनी भन्छन्– कुनै

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कृतिमा लेखकको कार्यलाई उसले अँगालेको लक्ष्य–विशेषको अपेक्षा र प्रकृतिकै सन्दर्भमा मूल्याङ्कन गर्ने पद्धति आवश्यक छ र कुनै कृतिलाई जुन प्रकारको कलात्मक सम्पूर्णता बनाउने निधो गरिएको छ त्यसै रूपमा त्यस कृतिको परिष्कार गर्नु नै लेखकले स्वीकारेको लक्ष्य भएकाले त्यसप्रति समालोचक पूर्ण सचेत रहनुपर्छ । सिकागो–सम्प्रदायीहरू प्रत्येक कृतिलाई सम्बद्ध विधा (नाटक–उपन्यास, महाकाव्य आदि) र उपविधा (सुखान्तक, दुःखान्तक आदि) का अपेक्षा र प्रकृतिअनुसार मूल्याङ्कन गर्न चाहँदै यस्तो प्रविधिको अपेक्षा राख्छन् अनि अरिष्टोटलकै ढङ्गको विधा–विवेचना–पद्धति खोज्दछन् । पूर्णतः अरिष्टोटलकै निष्ठावान् चेला नभए पनि यिनीहरू अरिष्टोटलप्रति प्रशस्त श्रद्धा गर्दै समालोचनाको बहुमुखी भाषा अँगाल्न चाहन्छन् । त्यसैले यिनीहरू 'नयाँ समालोचना' वा रूपपरकतावादीहरूमाथि एकत्ववादको आरोप लगाउँछन् अनि आफूहरू विधाका नियमानुसार अङ्ग र औचित्यको विश्लेषण गरिसकेपछि अनुभूतिको सौन्दर्यशास्त्रभन्दा विशेष तात्पर्यका रूपमा सामाजिक, नैतिक, ऐतिहासिक र वैयक्तिक आदि मूल्य स्वीकार्न तत्पर भएको प्रमाणित गर्छन् । तर सामाजिक–नैतिक आदि कोणलाई सौन्दर्यशास्त्रीय मूल्य नदिनमा भने रूपपरकतावादी र सिकागो–मण्डली एकै खालका देखिन्छन् ।

डब्लू. के. विंसेट (रूपपरकतावादी समालोचक) विधा–उपविधासम्बन्धी वर्गीकरण र विश्लेषणलाई महत्त्वहीन ठान्दै आफ्नो सम्प्रदायमाथि नव–अरिष्टोटलवादले लगाएको आरोपको खण्डन गर्छन् । यस्तो विधा-श्रेणी–विभाजन अति रूढ हुन जान्छ र विधाले अपेक्षा नगरे पनि कुनै कृतिमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने तत्त्वहरू हुन्छन् भने यी तत्त्वहरूको उपेक्षा भइदिन्छ भन्ने उनको भनाइ छ । तर विंसेटलाई के जवाफ दिइएको छभने विधाकै अपेक्षा र प्रकृतिको सन्दर्भविना कुनै कृतिको सफलता-विफलता जाँच्न गाह्रो छ र रूप–तत्त्वको निर्णय कठिन छ अनि विधाद्वारा अनपेक्षित तत्त्व भूमिकापूर्ण हुन्छ भन्ने कुरा सन्देहास्पद छ । विंसेटले त्यही आरोप सिकागो सम्प्रदायमाथि लगाएका छन् जुन आरोप रूपपरकतावादीहरूउपर सिकागो-सम्प्रदायले पनि लगाउँछ । उनका अनुसार सिकागो–मण्डलीले विधाकै सीमा बाँध्दा पनि त रूपपरक मूल्यभन्दा अन्य सामाजिक–नैतिक मूल्यलाई कलाको वास्तविक मूल्यबाट निष्कासित गरिन्छ, सिकागो मण्डलीद्वारा यी अन्य मूल्यलाई अतिरिक्त मूल्य माने पनि खास मूल्यबाट यिनको निष्कासन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वस्तुतः निष्कासनै हो । साथै कृतिगत विवेचनाभन्दा समालोचककै इरादाको बोलबालाको आरोप पनि दुवै पक्षद्वारा एक अर्कामाथि लगाइएको छ ।

३. सिकागो मण्डली : समालोचनाका स्वरूपका बारेमा

सिकागो–मण्डलीका दृष्टिमा समालोचना भन्नु सौन्दर्यात्मक विवेचना मात्र होइन, यो त आफ्नै शब्दावली भएको विवेकपूर्ण प्रयत्न हो । उनीहरूका अनुसार समालोचना भनेको निर्देश वा सङ्केतको मान्यता–प्रणाली हो । कुन कुरातिर निर्देश वा सङ्केत गरिएको छ भन्ने कुरा बुझेर मात्र कुनै निर्देश वा सङ्केत प्रणाली ग्राह्य वा खण्डनीय हुन जान्छ । कुनै समालोचकले स्वीकारेको मान्यता–प्रणालीकै आधारमा उसको समालोचना–कार्यको मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ । सैद्धान्तिक रूपमा कुनै समालोचकले अँगालेको प्रणालीप्रति पहिल्यै आशङ्का गर्नुको कुनै तात्पर्य छैन । त्यसैले सिकागो मण्डलीका विद्वान्हरूका दृष्टिमा स्वस्थ समालोचना त्यो हो जसले खास ज्ञानको अन्तः क्रिया, मान्यताको परिभाषाविधान र विश्लेषण अनि सचेत अनुक्रिया प्रस्तुत गर्छ । अर्थात् कुन ज्ञानमा आधारित कुन मान्यता लिएर कति ईमानदारीपूर्वक त्यसको प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरा नै समालोचनामा महत्त्वपूर्ण हुन्छ र समालोचक आफूले स्वीकारेको मान्यता-अनुसार आफ्नो दायित्व पूरा गर्न सफल–विफल के कति मात्रा भएको छ भन्ने कुरा नै समालोचनाको जाँच हो । समालोचक जुन ज्ञान, मान्यता, परिभाषा र प्रयोग गरिरहेको छ, पहिल्यै नै त्यही ठीक भएन भन्नुको कुनै अर्थ छैन । प्रत्येक समालोचक यस सन्दर्भमा स्वाधीन छ तर स्वीकारेको सन्दर्भप्रति निष्ठावान् हुनुपर्छ त्यही नै उससँगबाट अपेक्षित छ । तात्पर्य के होभने सिकागो–मण्डली समालोचनाको सिद्धान्तका दृष्टिले एकत्ववादी छैन, किनभने कुनै समालोचना–प्रणाली र सिद्धान्त पनि सर्वगुणसम्पन्न र पूरै त्रुटिमुक्त छैन अनि प्रत्येक सिद्धान्त र प्रणालीमा केही न-केही उपादेयता छ । अतएव विभिन्न प्रणालीका माफबाट आफ्नो स्पष्ट मानदण्ड लिएर तदनुरूप हिंड्न सक्नु सफल समालोचना हो । यसरी सिकागो–मण्डली समालोचना मान्यताका दृष्टिले बहुभाषी वा अनेकत्ववादी देखापर्छ । यसलाई यस मण्डलीको वैशिष्टचहरूमध्ये एक वैशिष्टच मान्न सकिन्छ ।

४. समकालीन परिप्रेक्ष्य र सिकागो-मण्डलीको उदय

समसामयिक 'नयाँ समालोचना' कविताका संरचनामा केन्द्रित भएको परिस्थितिमा सिकागो-मण्डली वा नव–अरिष्टोटलवादी सम्प्रदाय देखापर्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

त्यतिखेर रूप, संश्लेषण, अन्विति, संगठन, निर्माण र ढाँचाका साथै तत्त्व, क्रिया, बुनोट, उत्तेजना, विरोधाभास र प्रतीकात्मक कार्य आदि अनेकौं संज्ञा भएका मान्यता लिएर नव-समालोचना जाज्वलमान थियो भने पूर्ववर्ती समालोचनाका विभिन्न प्रणाली र सम्प्रदायको अस्तित्व पनि शेष थियो। यो कृतिका भाषाकै रूपरेखामा वा कृतिगत संरचना-प्रणालीमै केन्द्रित भएर 'नयाँ समालोचना' भर्भराइरहेको बखत थियो। अर्को कुरा राजनैतिक, मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, नैतिक र मानवशास्त्रीय दृष्टिबाट साहित्य-मूल्यको अङ्कन गर्ने परिपाटीको जग्गो 'नयाँ समालोचना' भन्दा पहिले थियोभने 'नव समालोचना' मा चाहिं यी सबै दृष्टिको सम्पूर्ण अस्वीकारको धारणा प्रबल हुँदै थियो। बाह्य मूल्य र बाह्य दृष्टिले कविताका कवितात्मकतामाथि अन्याय गरेको अनुभव गर्दै भाषा, प्रतीक र पुराकथा (मिथ) का सन्दर्भमा कविता-कृतिकै सूक्ष्म-विस्तृत अध्ययन गर्ने परिपाटी 'नव-समालोचना' वा अन्य रूपपरक समालोचनामा बलियो हुँदै आइरहेको अनुभव हुन्थ्यो। यस्तै परिस्थितिमा 'सिकागो-मण्डली' जुर्मुराएको हो।

सिकागो-मण्डलीले आफ्ना थालनीमै के अनुभव गऱ्योभने समकालीन समालोचनामा 'एक' वादकै बोलबालाको फलस्वरूप समालोचनात्मक मान्यता घट्दै-घट्दै गएर कुनै एक 'आग्रह' मा सङ्कीर्ण भइरहे जस्तो छ। अनेक होइन, एक; अर्थात् आफ्नै एक धारणा मात्र सत्य छ अनि अरू सब बेठीक छन्। क्लेन्थ ब्रूक्स विरोधाभास वा व्यङ्ग्यको पूजा गर्छन्, एलेन टेट उत्तेजना (तनाउ वा टेन्सन) भन्छन्, रान्सोम बुनोट मान्छन्, वारेन प्रतीक थाप्छन्, रिचर्डस् व्यवहार-आचरण प्रस्तुत गर्छन्, इम्पसन 'बह्वर्थकता' अँगाल्छन्। तर जे भए पनि संरचनागत वा भाषागत कुनै एक पारिभाषिक शब्दकै आधारमा सम्पूर्ण साहित्यको तुला हातमा लिने एकवाद 'नयाँ समालोचना' मा व्याप्त देखापर्छ। यसरी आफ्नै एउटा आग्रह बोकेका यी समालोचकहरू अरिष्टोटल वा कलरिजको व्यापकतालाई सहन सक्तैमन् र असन्तुष्ट हुन्छन्। सिकागो-मण्डलीको दृष्टिकोण अनुसार यस एकत्ववादले साहित्य वा कवितालाई विशेष संरचना दिए तापनि कविता वा साहित्यकै बीचमा विभाजन-विभेदन गर्न सक्तैन। समकालीन समालोचना साहित्यको माध्यमस्वरूप भाषाको महिमा मान्दै र भाषालाई अर्थपूर्ण, संप्रेषणशील र रमणीय ठान्दै शब्द-शय्यामै आधारित अर्थ-सम्भावनाको विश्लेषणतिर लम्कन्छ र अरू शब्दशय्यालाई पनि विरोधाभास, व्यंग्य, बह्वर्थकता आदि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कुनै एक जुक्ति–प्रविधिमा सीमित पार्दै सम्पूर्ण साहित्यको विश्लेषण गर्ने भरोसा राख्न पुग्छ। यसरी समालोचना कुनै एक प्रविधि वा जुक्तिको आधारमा साँगुरिन्छ। त्यसैले सिकागो मण्डलीका एल्डर-ओस्लोन आधुनिक समालोचनालाई यस एक वा अर्को विश्लेषणात्मक प्रविधि वा जुक्तिको घेराभित्र पूरै वन्दी र दास जस्तो अवस्थामा पाउँछन्। रूपपरकतावादीहरूको नियति यस्तो छभने विषयवस्तुवादीहरूले चाहिं कविता वा साहित्यलाई मानवशास्त्रीय पुराकथा, ज्ञान–दर्शन, सामाजिक यथार्थ र आग्रह, स्नायुतन्त्रीय र व्यवहार–आचरणपरक अनुक्रिया आदिका रूपमा लिइरहेको पाइन्छ। यसमा पनि एकोहोरोपन वा एकवाद प्रबल देखापर्छ— कविता वा साहित्य मानसिक क्रिया मात्रै, सामाजिक अङ्कन वा सामाजिक परिवर्तनकै अस्त्र मात्र, नैतिक स्थापना मात्रै वा मानवशास्त्रीय मात्रै हुन गएर साँगुरिएको अनि टुहुरिएको देखिन्छ। यिनै अनुभवहरूबाट नव–अरिष्टोटलवाद वा सिकागो–मण्डली ब्युँझिएको हो।

रूपपरकतावादको एक वा अर्को युक्तिवादले साहित्य वा असाहित्यलाई त्यस युक्तिको प्रयोग-अप्रयोग अनि सफलता-विफलताकै आधारमा साँगुरै रूपमा कथञ्चित हेर्न सके पनि नाटक र महाकाव्य वा उपन्यासका बीचको विधागत भेद र त्यस विधामै पनि उपविधागत भेदभने देखाउन सक्तैन भन्ने सिकागो–मण्डली ठान्दछ। साथै सम्बन्ध विधा र उपविधाका प्रकृति र अपेक्षाविना त्यस कृतिको सफलता–विफलता छुट्ट्याउन नसकिने भएकाले पनि रूपपरक नयाँ समालोचनाको सीमा देखापर्छ। विधा–उपविधागत विभेद रूपबाट प्राप्त संवेगतत्त्वमा छ कि रूप वा संरचनातत्त्वमै ? यो प्रश्न रूपपरकतावादीहरूबाट अनुत्तरित रहन्छ। विषयवस्तुवादी विभिन्न सम्प्रदाय (नीतिपरक, समाजपरक; मनोविज्ञानपरक आदि) साहित्यसँग प्रत्यक्ष–अप्रत्यक्ष रूपमा सम्बद्ध सिद्धान्त र सत्यको व्याख्या आफ्ना एकाङ्गी धारणाअनुसार गर्न खोजे पनि र कुनै विशेष रूपमा आधारित कुनै विषयवस्तुलाई साहित्य माने पनि विभिन्न विधा र उपविधाका कृतिहरूका बीचका प्रकृति र अपेक्षासम्बन्धी भिन्नता–अभिन्नताको सिद्धान्त प्रस्तुत गर्न सकेका छैनन्। भनूँ, विषयवस्तुवादीहरूका अनुसार कुनै सामाजिक, नैतिक वा मनोवैज्ञानिक धारणा शिल्पविशेषका साथ आउँदैमा नाटक, उपन्यास वा महाकाव्य सफल वा विफल भइहाल्छन् कि यी विधा–उपविधाका रचनाका कतिपय सामान्य र कतिपय भिन्न प्रकृति र अपेक्षा पनि छन् ? कुनै पनि सामाजिक, नैतिक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

वा मनोवैज्ञानिक समालोचना–सम्प्रदायले यस्तो मूलभूत प्रश्नको उत्तर दिन सकेको छैन भन्ठान्दै सिकागो-मण्डली सक्रिय हुन चाहन्छ ।

विषयवस्तुवादी र रूपपरकतावादी सम्प्रदायका उपर्युक्त एकांगिता र अक्षमताबाट के निष्कर्ष सिकागो-मण्डलीले प्राप्त गरेको छभने कुनै पनि समालोचना–सिद्धान्त कुनै खास धारणा लिएर त्यसैको परिवेष र परिधिमै मात्र क्रियाशील हुन सक्छ । फलस्वरूप 'एकत्ववाद' (एकै स्वर र भाषामा) समालोचनाको परिपूर्ण सिद्धान्त प्राप्त हुन सक्तैन । कुनै पनि समालोच-नात्मक कथन त्यसले उठाएका प्रश्नहरूकै सीमाभित्र रहन्छ र प्रश्नहरू पनि स्वीकारिएको समालोचना–पद्धतिको वृतभित्रै निहित हुन्छन् भनी यो मण्डली ठान्दछ ।

५. प्राचीन–नवीन समालोचनाको मन्थन : सिकागो मण्डलीद्वारा

प्राचीन–नवीन समालोचकहरू र समालोचनाको सिंहावलोकनबाट सिकागो–मण्डलीले प्राप्त गरेको निचोर अत्यन्त मार्मिक छ । कुनै पनि समालोचना–सिद्धान्त कुनै सीमाभित्र सक्षम हुन सक्छ तर सर्वत्र-सक्षम हुन सक्तैन भन्ने कुरा यस सिंहावलोकनबाट स्पष्टिन्छ । त्यसैले कुनै समालोचना प्रणाली वा सिद्धान्तले पनि सर्वत्र–सक्षमताको दावी गर्नु व्यर्थ छ र 'एकत्व-वाद' को आलाप अर्थहीन छ । वास्तवमा समालोचनाका इतिहासमा आइरहने क्रान्ति–प्रतिक्रान्ति यसै असीमित 'सर्वत्र सक्षमता' को गर्व गर्ने एकवादका परिणाम हुन् । कुनै मान्यतामा सशर्त क्षमता रहन्छ, कुनै प्रकारको र कुनै समयको कृतिका निम्ति मात्र उपयुक्तताको सशर्त क्षमता रहन्छ । तर जब यस सशर्त सत्यलाई असीम तथा सम्पूर्ण सत्य मानिन्छ, विद्रोह जन्मिन्छ । विद्रोही समालोचना-मान्यता पनि आफूलाई असीम–सम्पूर्ण सत्य ठान्दछ र पुरानो सत्यलाई सम्पूर्णतः असत्य मान्दछ । यसको फलस्वरूप समालोचना–सिद्धान्तमा क्रान्ति तथा प्रतिक्रान्तिका लहर आइ-रहन्छन् अनि पक्ष–विपक्षका बीच लडाइँ चलिरहन्छन् । वास्तवमा प्रत्येक सत्य सशर्त वा सीमापूर्ण हुन्छ भन्ने स्वीकार्न नसक्नु अवैज्ञानिकता हो । साहित्यका विविध विधा र विविधता छन् र साहित्यमा अरु नयाँ बिधा र विविधता थपिइरहन्छन् । त्यसैले कुनै समालोचनात्मक मान्यता कुनै विधा र प्रकारका निम्ति सक्षम हुन सक्छ, तर सबै विधा तथा साहित्यका सबै प्रकारका निम्ति व्यापक हुन गाह्रो छ । प्रत्येक समालोचनात्मक मान्यताका निश्चित शब्दावली र सम्बन्ध हुन्छन् र त्यसको निश्चित सीमा पनि रहन्छ ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अरिष्टोटलको समालोचनात्मक मान्यताले प्रतिपादन गर्न सकेको सबै कुरा कलरिजको मान्यताले सक्तैन र यस्तै कलरिजको मान्यताले सकेको जति अरिस्टोटलबाट सकिँदैन। अझ अरिष्टोटलवाद र कलरिजवाद त झन् सङ्कीर्ण हुन जान्छन्। त्यसैले कुनै पनि पद्धति सर्व–स्वीकार्य र अन्य सिद्धान्तलाई गतार्थ पार्ने हुन सक्तैन। वस्तुतः सीमा कम हुनु र सामर्थ्य–क्षेत्र बढी हुनु नै कुनै समालोचना–सिद्धान्तको सापेक्ष उत्कृष्टता हो, सीमै पटक्क नहुनु असम्भव छ। सिकागो–मण्डलीले प्राचीन–नवीन समालोचनाका सिंहावलोकनबाट प्राप्त गरेको केन्द्रीय धारणा यही हो।

आधुनिक समालोचनात्मक स्थापनाका निम्ति काव्य वा साहित्य भाषात्मक वा भाषा–माध्यम भएको कथन हो। ब्रूक र वारेनका निम्ति कविता बोली वा बातचीतको एक रूप होभने पोटलका निम्ति 'एक प्रकारको बोली।' प्रसिद्ध 'साहित्य–सिद्धान्त' का लेखक–द्वय वेलेक र वारेनका निम्ति साहित्यिक कृति 'विशिष्ट सौन्दर्यात्मक प्रयोजन प्रदान गर्ने सङ्केत वा सङ्केत–संरचनाको पूर्ण प्रक्रिया हो।' तर अरिष्टोटलको 'काव्यशास्त्र' का निम्ति काव्य वा साहित्य भाषा माध्यम भएको एक प्रकारको उत्पादन–श्रेणी हो अर्थात् साहित्य भाषाका माध्यमबाट अनुकरण हो। यसपछि अरिष्टोटल काव्यले के, कुन रूपमा, कसरी र कुन शक्तिका साथ अनुकरण गर्छ भन्ने विवेचना गर्छन्। भनूँ, अरिष्टोटलले आफ्नो प्रयासको क्षेत्र सीमित पारेका छन् र त्यस सीमाभित्र उनी ग्राह्य छन्। परन्तु आधुनिक समालोचकहरू असीम हुन चाहन्छन् र उनका सिद्धान्तलाई कुन सीमामा ग्रहण गर्ने हो भन्ने कुरा स्पष्ट नहुनाले कठिनाइ आइपर्छ। अरिष्टोटलले जुन विभिन्नता देखाएका छन् तिनीहरूमध्ये एउटैमा केन्द्रित भएर पनि सम्पूर्णताको दावी आधुनिक स्थापनाले गर्न खोजेको अनुभव सिकागो–मण्डलीलाई उपर्युक्त सिंहावलोकनका क्रममा प्राप्त हुन्छ।

६· साहित्यशास्त्रको खोजः नव-अरिष्टोटलवाद

साहित्यसंबन्धी आधुनिक स्थापनामा कोही वस्तुलाई आन्तरिक मान्दै बाह्य ठानिएको रूपसँग यसलाई सम्बद्ध पार्छन्भने कोही रूपलाई आन्तरिक भन्दै वस्तुलाई बाह्य सामग्री सोच्दछन्। ब्रूकका निम्ति रूप शब्दार्थतात्त्विक संरचना हो, वस्तु शब्दान्तरणीय कथन हो। वेलेक र वारेन पाश्चात्य साहित्य–प्रयोग र साहित्य–चिन्तनको परंपरामा टेकेर लेखिएको आफ्नो शोधपूर्ण र प्रौढ साहित्य–ग्रन्थ 'साहित्य सिद्धान्त'मा आन्तरिक र बाह्य

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

रूप पेश गर्छन् । वाट्सनका दृष्टिमा रूप संश्लेषक शक्ति हो, वस्तु अतिरिक्त साहित्यिकता हो । लिभिसका निम्ति चाहिँ वस्तु नैतिक पूर्व-धारणा हो र त्यसैप्रति सहायक मूर्त प्रतिपादन हो रूप । अरु विसेट र ब्रूक्सका निम्ति कविता रूपकात्मक–प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हो, रिचर्ड्सका निम्ति चाहिँ साहित्य अर्थको रचना हो । यस्तै धारणाको फलस्वरूप अनेकौं पारिभाषिक शब्दावली प्रचलित भए तापनि यस शब्दार्थतात्त्विक व्याख्याले काव्य वा साहित्यको रूप वा संरचनाको वास्तविक व्याख्या गर्न सकेको छैन भन्ने निष्कर्षको फलस्वरूप जन्मने असन्तोषले सिकागो-मण्डलीलाई जन्माउँछ र यो नव-अरिष्टोटलवाद तर्फ पनि उन्मुक्त छ ।

कुनै सामग्रीको उपयोग सहजानुभूतिकै रूपद्वारा नियमित हुन्छ र साहित्यिक मूल्याङ्कनका निम्ति पनि रूप नै प्रथम सिद्धान्त हो । तर यो रूपपरक संरचनागत सिद्धान्त आधुनिक समालोचकहरूका निम्ति निर्देशात्मक रूढि हुन जान्छ र निषिद्ध प्रदेश पनि बन्दछ । तैपनि साँच्चो कुरा चाहिँ के हो भने संरचनागत नियम वा सिद्धान्त निगमनात्मक वा निर्देशक नभई प्रयोगात्मक वा अनुगमनात्मक कुरा हो । त्यसैले 'काव्यशास्त्र अनावश्यक रूढि होइन, व्यावहारिक आवश्यकता हो' भन्ने यो सिकागो मण्डली ठान्दछ । हो; कुनै कृतिहरू नभई नियम बन्न सक्तैन र वर्तमान कृतिहरूकै अनुगमन-बाट संरचनागत नियम–सिद्धान्त बसाल्नुपर्छ । अरिष्टोटलको 'काव्यशास्त्र' पनि यस्तै प्रयास हो । तर आधुनिक समालोचकहरू 'काव्यशास्त्र' भन्यो कि तर्सिन्छन् अनि आफ्ना उन्मुक्त विचरणमै रमाउँछन् अनि यतिको समालोच-नात्मक अव्यवस्था आइरहेछ । यसै सन्दर्भमा सिकागो–मण्डली अरिष्टोटलतिर उन्मुख हुन्छ ।

अरिष्टोटल काव्य वा साहित्य तथा यसका विधा, अङ्ग र आधारभूत अन्वितिका सम्बन्धमा अनि अनुकरणका विषयवस्तु साधन र ढङ्ग (तरीका) को बारेमा चर्चा गर्छन् । अरिष्टोटल 'राजनीति शास्त्र' मा काव्यका सामाजिक–नैतिक मूल्यमा विचार गर्छन् तापनि 'काव्यशास्त्र' मा काव्यलाई काव्यकै रूपमा हेर्छन् । त्यसैले काव्यसम्बन्धी सामाजिक-नैतिक प्रश्नको मीमांसा नगरी 'काव्य शास्त्र' मा उनी काव्यलाई काव्यकै सन्दर्भका प्रश्न-हरूका आधारमा केलाउँछन् । उनको प्रणाली विश्लेषणात्मक र अनुगमात्मक हुनाले वैज्ञानिक छ अर्थात् कलाकृति कसरी लेखिनुपर्छ भन्ने रूढि–नियम नभएर लेखिएका कृतिका आधारमा अनुगम–विश्लेषण गर्नु नै उनको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

'काव्यशास्त्र'को पद्धति हो। कुनै वस्तु वा कृति भएपछि मात्रै त्यसको संरचनामा अन्तर्निहित अपेक्षाको अनुगम-विश्लेषण गर्न सकिन्छ अथवा यसका अंग र सम्पूर्णका बीचका सम्बन्धको अनि क्रम र अन्वितिका सिद्धान्तको प्रतिपालन भए नभएको निर्णय गर्न सकिन्छ।

सिकागो-मण्डली जुन पद्धतिको खोज गरिरहेको छ त्यसको निकटतम देखापर्छ अरिष्टोटलद्वारा आफ्ना 'काव्यशास्त्र' मा प्रदत्त समालोचनात्मक पद्धति। सामाजिक-नैतिक प्रश्नलाई अतिरिक्त मूल्य दिनु, विधा-उपविधाका अपेक्षा र प्रकृतिलाई स्वीकार्नु अनि अनुगमात्मक विश्लेषण अँगाल्नु आदि सिकागो-धारणा अरिष्टोटलबाट प्रेरणाप्राप्त देखिन्छन्। अनुगमबाट सिद्धान्त बसाल्दै विश्लेषण गर्ने समालोचकका रूपमा अरिष्टोटल प्रथम र अन्तिम हुन्भने सिकागो-समालोचकहरू उनबाट कति प्रेरणा र स्वीकार्य बुँदा पाउन सकिन्छ भन्ने विचार गर्दछन्। अर्थात् उपर्युक्त सन्दर्भमा अरिष्टोटलको पुनर्मूल्याङ्कन सिकागो-समालोचकहरूले गरेका छन्।

काव्यको वास्तविक प्रकृति के हो र समालोचनाको उपयुक्त चरित्र के हो ? सिकागोका ६ जना समालोचकहरू यस सम्बन्धमा अरिष्टोटलको प्रक्रियाबद्ध र पद्धतिमूलक समालोचनाबाट निकै प्रभावित भएकोले केनेथ बर्कले यिनीहरूलाई दिएको 'नव-अरिष्टोटलवादीहरू' भन्ने संज्ञा पर्याप्त मार्मिक अनुभव हुन्छ। अरिष्टोटलले जहाँ पुगेर छाडेका थिए, त्यहाँबाट यिनीहरू आफ्नो अध्ययन र पुनर्मूल्याङ्कन थाल्छन् अनि नवीकृत अरिष्टोटलवादअनुसार आधुनिक साहित्यको विवेचना तथा मूल्याङ्कन गर्न तम्सन्छन्। अर्थात् अरिष्टोटलवादको संशोधन-विस्तारमा यिनीहरू संलग्न छन्। आधुनिकजीवशास्त्रीहरू जति मेण्डेलका प्रति ऋणी छन्, त्यत्तिकै सिकागोका समालोचनाशास्त्रीहरू अरिष्टोटलका ऋणी देखापर्छन्।

वास्तवमा सिकागो-मण्डली पूर्वाग्रही र रूढिवादी देखापर्दैन। यो मण्डली यही अरिष्टोटलवादलाई एकमात्र प्रामाणिक समालोचना मान्यता ठान्दैन र अरिष्टोटलवाद पनि सर्वसम्पूर्ण छैन भन्ने मान्दछ। प्रत्येक समालोचनामान्यताका आफ्ना सामर्थ्य र सीमा मान्दै यिनीहरू 'बहुवाद' वा विविध समालोचना--प्रणालीका सीमा र सामर्थ्यको सम्भावना देख्छन्। तैपनि अरिस्टोटलको काव्यशास्त्रीय समालोचना--पद्धति बढी व्यावहारिक र अवहिष्कारात्मक अनुभूत हुन्छ र साहित्य--सम्बन्धी प्रश्नहरूका अध्ययनार्थ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अरिष्टोटलेली प्रणालीलाई विकसित तथा परिवर्धित गर्न सकिन्छ भन्ने विश्वास सिकागो मण्डलीले राखेको छ । त्यसैले समालोचना विभिन्न प्रकारका साहित्यिक कृतिका प्रकृति र मूल्यको सोधखोज हो अनि त्यस कृतिद्वारा त्यसका अपेक्षाहरूको जानकारी तथा तिनै साधनहरूद्वारा त्यस्ता कृतिका प्रकृतिमा अन्तर्निहित सफलता--विफलताका स्थितिको परीक्षण हो । तर अरिष्टोटलको सिद्धान्त अनुकरणात्मक भएकाले त्यसका सीमाना छन् भन्ने कुरा पनि स्वीकार्दै सिकागो--मण्डली 'डिभाइन कमेडी', 'डन्सियड' वा 'प्रिल्युड' का मूल्याङ्कनमा अनुकरण–सिद्धान्तको प्रयोग गर्नु हुन्न भन्ने कुरा बुझ्दछ । तैपनि साहित्य–मूल्य र साहित्यिक विधासम्बन्धी अरिष्टोटल–मान्यता पर्याप्त प्रभावशाली छ भन्ने विश्वास यस मण्डलीले राखेको छ । क्रेनका शब्दमा भन्ने होभने अरिष्टोटलको समालोचना–पद्धतिले साहित्यिक रूढि र परम्पराभन्दा साहित्यिक मूलभूत सिद्धान्त र कारणहरूको अनि साहित्यका स्वीकृत ढाँचा र नियमभन्दा साहित्यिक अपेक्षा र सम्भावनाहरूको अध्ययन गर्दछ । सिकागो–मण्डली यिनै सिद्धान्त र कारणहरू तथा अपेक्षा र सम्भावनाहरूमा आधारित अरिष्टोटलीय पद्धतिको विकास चाहन्छ । यस मण्डलीका दृष्टिमा नयाँ विधा र रूपहरूको आविष्कार सम्भावित रहन्छ र 'काव्य शास्त्र' स्थिर नभएर विकासशील विज्ञान हो । यस मण्डलीका समालोचकहरू अरिष्टोटल-पद्धतिलाई अथवा समालोचना–सिद्धान्तलाई यही वैज्ञानिक विकासशीलता दिन चाहन्छन् । यिनीहरू अन्धविश्वासी नभई विवेकशीलता र खुला मस्तिष्क लिएर त्यस अरिष्टोटल–प्रणालीलाई बढाउन र हुर्काउन खोज्छन् जसमा कलाकृति मूलभूत रहन्छ र त्यसकै आधारमा परिकल्पना र विश्लेषणात्मक युक्ति अनुगमात्मक र पद्धतिपूर्ण ढंगले प्रस्तुत हुन सक्छन् । अतएव अरिष्टोटलका–पद्धतिलाई उनीहरू त्यस तह वा स्तरसम्म विकसित गर्न चाहन्छन्, जुन साहित्यिक रूपको विवेचना अरस्तुले गरेनन् वा गर्न सकेनन् । तर यो विस्तार 'अनुकरणात्मक साहित्य' कै सीमासम्म मात्र गर्न सकिन्छ भन्ने कुरासँग यिनीहरू पूरै सचेत छन् । अरिष्टोटलले आफ्ना 'काव्यशास्त्र' मा 'नयाँ प्रकार' का साहित्यका सम्भावना औंल्याएको र काव्यगत (साहित्यिक मूल्य प्रथम माने पनि यसभन्दा अन्य सामाजिक नैतिक आदि) दृष्टिबाट पनि दोस्रो स्तरमा साहित्यको मूल्याङ्कन हुन सक्छ भन्ने सङ्केत गरेको कुरा सिकागो–मण्डली प्रस्तुत गर्छ । सिकागो–मण्डली प्रथमतः साहित्यको मूल्याङ्कन साहित्यकै रूपमा हुनुपर्छ

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भन्ठान्छ र द्वितीयतः अन्य कोण र शास्त्रका आधारमा पनि साहित्यको मूल्याङ्कन सम्भव देख्छ । यस दृष्टिले पनि सिकागो–मण्डली अरिष्टोटल प्रति प्रणत र श्रद्धावान् छ ।

समालोचना–सिद्धान्त वस्तुतः कलाको विषयवस्तु, यसको माध्यम, यसका उत्पादक कारण वा यसका साध्यका आधारमा सीमित हुन सक्छ । यिनीहरूका बीचमा सामान्य तत्त्व खोज्न पनि सकिन्छ र यिनीहरूका बीचको भेदक तत्त्व पहिल्याउन पनि सकिन्छ । त्यसैले समालोचनामा एकात्मकता वा एकवाद नभएर अनेकात्मकता वा बहुत्व प्रतिष्ठित हुनुपर्छ । यस परि-प्रेक्ष्यमा सिकागो विद्वान् ओस्लोनको अभिप्राय के छभने कुनै विशेष प्रकारको साहित्यका खास प्रवृत्तिको अध्ययनार्थ अरिष्टोटलीय समालोचना आवश्यक छ अनि साहित्यलाई सामान्य प्रवृत्तिका आधारमा अध्ययन गर्नका लागिचाहिं प्लेटोवादी समालोचना उपयुक्त छ । उनको भनाइ हो— प्रत्येक स्थापनामा कतिपय प्रश्नहरू मात्रै सोधिन्छन् र कतिपय किसिमले मात्र यी प्रश्न उत्तरित हुन सक्छन् । त्यसैले कुनै समालोचना–प्रणाली छान्नासाथ सोधिने प्रश्न र अपेक्षित उत्तरको सीमा निर्धारित हुन जान्छ र स्वीकृत प्रणालीको उपयुक्तता नै सीमाको त्यो मात्रा हुन जान्छ । त्यस्तै म्याक्लिन पनि ठान्दछन् — जुन सिद्धान्तको अङ्गीकार गरेको छ, जुन विषय अङ्गालेको छ र जुन पद्धतिको प्रयोग गरेको छ त्यसैका सन्तुलनमा समालोचना आधारित हुन्छ । अर्थात् आचारशास्त्रको व्यक्तिले साहित्यको समालोचना गर्दा आचारशास्त्रीय पद्धतिका पूर्वधारणा र शर्तलाई 'काव्यशास्त्र' का विलक्षण सिद्धान्तप्रति सहायक बनाएर मूल्याङ्कन गर्न सक्छ । साहित्यिक मूल्याङ्कनमा कोरा आचारशास्त्र अर्थहीन हुन्छ । त्यसैले एल्डर ओल्सन समालोचनालाई दर्शनको एक विभाग ठान्छन् । प्रत्येक दर्शनले जीवनलाई जस्तै जीवन–सम्बद्ध साहित्यिकतालाई पनि प्रभावित पार्छ । कुनै पनि समालोचना–सिद्धान्त कुनै–न–कुनै दर्शनबाट प्रेरित हुन्छ र प्रत्येक दर्शनबाट कुनै–न–कुनै समालोचनाप्रणाली प्रेरित र विकसित हुन सक्छ । प्लेटो र अरिष्टोटलको विशेषता केमा छभने यिनीहरू विभिन्न पुस्तकमै भए पनि विभिन्नशास्त्रीय पक्ष प्रस्तुत गर्छन् । परन्तु धेरैजसो उत्तरवर्ती समालोचकहरू कलाकारका क्रिया वा चरित्र, पाठक–दर्शकको क्रिया वा भाषाको प्रकार वा कलाका साधन आदिकै घेरामा सीमित छन् । कलालाई त्यसका विविधतामा र विविध सम्बन्धका आधारमा हेर्ने विस्तृत–व्यापक दृष्टिकै नाम नव–अरिष्टो-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

टलवादी भनिने सिकागो-मण्डलीको बहुत्ववाद हो ।

अरिस्टोटलको काव्यशास्त्र' को रूपरेखा पनि बहुमुखी छ । उत्कृष्ट कविताको आधारमा काव्य-सिद्धान्त खोज्नु र बताउनु अनि काव्यका विशेष प्रवृत्ति औंल्याउनु, मानवीय क्रियासम्बन्धी जानकारी दिंदै त्यसै प्रयोजनका आधारमा उपलब्ध तथ्य (कृति) को स्वरूप र त्यसलाई हेर्ने पद्धति पहिल्याउनु आदि बहुमुखी भूमिका उनको 'काव्यशास्त्र' ले लिएको छ । साथै आचारशास्त्र, तर्क शास्त्र वा अन्य ललित तथा उपयोगी कलाका सन्दर्भभन्दा यिनै रूपमा उनको 'काव्यशास्त्र' ले काव्य वा साहित्यको आफ्नै अस्तित्व औंल्याएको छ ।

सिकागो-समालोचकहरू अरिष्टोटलीय प्रणालीको विस्तार र परिष्कारद्वारा यसको विकास गर्न उद्यत भएका छन् । यिनीहरू विधा-धर्महरूको परिष्कार अपेक्षित ठान्छन् । अरिष्टोटलीय वस्तुविधान (प्लट) प्रगीत वा गीति-कविताका निम्ति के हुन सक्छ भन्ने कुराको स्थापना पनि सिकागो-मण्डलीले गरेको छ । कुनै कृतिको विश्लेषण त्यस कृतिका आन्तरिक कारणहरूका व्याख्यामा आधारित हुनुपर्छ र यतैबाट त्यस कृतिको संरचना र प्रभावको मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ भन्ने धारणा यी सिकागो-विद्वान्हरूले अँगालेका छन् । यिनै कारणहरूका आधारमा साहित्यका विधाहरूको विश्लेषण र विभेदन यिनीहरू संभव ठान्दछन् ।

७. रूपपरक बाहेक अन्य समालोचनाको अतिरिक्त मूल्य

कलाकृतिका सम्पूर्ण पक्षहरू कृतिगत रूप, संरचना वा विधाका विवेचनाबाटै मात्र पूर्ण हुँदैनन् भन्ने स्वीकार्दै यिनीहरू सैद्धान्तिक र व्याव-हारिक विज्ञान र शास्त्रहरूलाई पनि समालोचना-क्षेत्रमा काम गर्ने अनुमति दिन्छन् । आचारशास्त्रमा कुशलताको रूपमा, राजनीति शास्त्रमा सामाजिक राजनैतिक अस्त्रका रूपमा र दर्शनशास्त्रमा अस्तित्वको प्रकारका रूपमा कलासम्बन्धी विचार भएकै छभने यस अतिरिक्त मूल्यलाई सिकागो-विद्वान्-हरू स्वीकार्दछन् ।

८. विधागत संरचनासम्बन्धी कार्यार्थ परिकल्पनाको स्वीकार

सिकागो-समालोचना-सम्प्रदायका अनुसार अरिष्टोटलको अनुकर-णात्मक कलाको परिभाषा गर्दा वस्तु (के), साधन (कुन रूपमा) र प्रकार (कसरी) जस्ता अङ्गको विशेष निर्धारण आवश्यक छ, अनि प्राप्त प्रभाव कुन प्रकारको हुन्छ भन्ने कुरा पनि स्पष्टचाउनुपर्छ । कलाकृति निर्मिति वा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

उत्पादन भएकाले त्यस्तो समग्रता हो जस अन्तर्गत कतिपय प्रकारका कति-पय वस्तुहरू कुनै ढङ्गमा रहन्छन् । त्यसैले अरिष्टोटलपछि आएका वा उनले विचार नगरेका विभिन्न विधामा यस पद्धतिको उपयोग गर्नु अत्याव-श्यक छ । विभिन्न अंशबाट कसरी समग्रता बन्दछ भन्ने कुरा वा अनुपात, क्रम र अन्वितिको प्रश्नको विवेचना पनि अपेक्षित छ । समालोचकले कलाकृतिका संरचनागत नियमको खोजी गर्नुपर्छ । कुनै कृतिले यस्तो व्यंग्यात्मक अभिवृत्ति, यो तार्किक संरचना, यो धार्मिक उत्सवको आदिमता, यो आधारभूत पुराकथात्मक विषयवस्तु वा अन्य कुनै कुरा प्रस्तुत गर्छ भनेर पुग्दैन समालोचकले । हो, कुनै कृतिमा यी कुरा पनि हुन सक्छन् र देखाउनु पनि ठीकै छ । तर समालोचकसँगबाट राखिने मूलभूत अपेक्षा हो त्यस कृतिले लिएको र स्वीकारेको रूपको अपेक्षा र प्रकृतिअनुसार त्यसका अंगहरू सम्पूर्णतामा समन्वित हुन सकेका छन् वा छैनन् भन्ने विवेचना गर्नु । यसका निम्ति विधागत आकांक्षा र अपेक्षाको परिकल्पना हामीसँग हुनुपर्छ । लौहनियमका रूपमा स्थिर र अपरिवर्त्य नभई परिवर्तन–सम्भव, व्यापक र तरल संरचनागत परिकल्पना हामीसँग हुनुपर्छ । त्यस कृतिको रूप र हामीले प्रयोग गर्ने परिकल्पनामा पर्याप्त निकटता रहनुपर्छ । तैपनि नयाँ सम्भावनाको सफलता सम्भावित छ भन्ने कुराप्रति पनि हाम्रा आँखा उघारा रहून् । विभिन्न प्राप्त परिकल्पनामध्ये त्यही परिकल्पना त्यस कृतिका निम्ति उपयुक्त हुन सक्छ जुन त्यस कृतिका निम्ति बढी सङ्गत वा निकटतम स्तरमा सङ्गत प्रतीत हुन्छ । सिकागो–सम्प्रदायका यी सोचाइहरू गम्भीर महत्त्वका देखापर्छन् ।

अवश्यै सिकागो सम्प्रदायको यो परिकल्पनात्मक तरल संरचनाधारणा उदार छ तैपनि रूपपरकतावादीहरूले भनेजस्तै यसमा पनि समालोचकको उन्मुक्त विचरणबाट प्रभावित मूल्याङ्कन अन्यायपूर्ण बन्न जाने भयचाहिं बाँकी रहन्छ । तैपनि साहित्यिक मूल्याङ्कनको स्वस्थ व्यावहारिकताले यस्तो परिकल्पना वा धारणाको माग गर्दैन भन्न सकिन्न । 'बहुमुखी कार्यार्थं (एडहक) परिकल्पना' को सिद्धान्त अँगाल्दै सिकागो–सम्प्रदाय त्रुटिरहित र उदार तथा न्यायपूर्ण हुन चाहन्छ, तैपनि व्याकरणात्मक अर्थात् सुसम्बद्ध विषयवस्तु तथा व्याकरणात्मक अर्थात् सुसंगठित संरचनाको परिकल्पना यस सम्प्रदायको कस्तो-कस्तो अभीष्ट भइदिन्छ । जे होस्; सिकागो–सम्प्रदायका यस धारणामा व्यावहारिक अपेक्षाका अन्तर्गत उपलब्धिका सम्भावना जति

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

छन् खतरा पनि गलत प्रयोग भएमा उत्तिकै रहन्छन् ।

९. समालोचनाका तीन पूर्वशर्त

सिकागो–मण्डलीका समालोचकहरूका मान्यताहरूको यस सन्दर्भमा कलाकृतिका विवेचनार्थ तीन पूर्वशर्त देखापर्छन् । पहिलो कुरा सामान्य दार्शनिक सिद्धान्त (दृष्टि) चाहिन्छ कस्तो वस्तु त्यस विवेचनाका निम्ति उपयुक्त हुन्छ भन्ने निर्धारण गर्नका लागि । दोस्रो कुरा, त्यस्ता वस्तुको वर्गीकरणका प्रकारको निश्चय गर्न त्यस दार्शनिक सिद्धान्तको पद्धतिसम्बन्धी परिभाषा चाहिन्छ । अन्त्यतः यी वस्तुहरूको मूल्याङ्कनका निम्ति संगत प्रवृत्तिको निश्चय गर्न समालोचना–सिद्धान्त आवश्यक हुन्छ । काव्य वा साहित्यलाई ज्ञानको प्रामाणिक स्रोत मान्ने र यसलाई यसकै शब्दावलीमा भन्दा भिन्न प्रकारले संप्रेषित गर्न सकिन्न भनेर ठान्ने यस समालोचना–मान्यतामा यी तीनवटै पक्षहरू अपेक्षित हुन्छन् ।

१०. संक्षिप्त समीक्षा

सिकागो–मण्डलीमा वैयक्तिक, सामाजिक, नैतिक र अन्य दृष्टिकोणहरू वाह्य वा अतिरिक्त मूल्य ठहरिन्छन् र साहित्यका, जानकारीका निम्ति मूलतः असङ्गत हुन जान्छन् । तर साहित्य–संरचनामा पूरै पूरै केन्द्रित हुने चोखो नीति रूपपरकतावादमा अन्तर्निहित छभने यो पूरै बहिष्कारवादी दृष्टिकोणचाहिं सिकागो–सम्प्रदायलाई मन पर्दैन ।

यो सम्प्रदाय वास्तवमा आधारभूत सौन्दर्यशास्त्र वा साहित्यशास्त्र चाहन्छ जसका आधारमा कलाकृतिलाई विधा–उपविधाका सन्दर्भमा हेर्न सकियोस् । हामी यस प्रसङ्गमा क्रेनको भनाइको अभिप्रायको फेरि उद्धरण गरौं— 'कुनै कृतिमा लेखकले अँगालेको कार्यलाई उसले अँगालेको लक्ष्यविशेषको अपेक्षा र प्रकृतिकै सन्दर्भमा मूल्याङ्कन गर्ने पद्धति आवश्यक छ र उसले कुनै कृतिलाई जुन कलात्मक सम्पूर्णता बनाउने निधो गरेको छ, त्यसै रूपमा त्यस कृतिको परिष्कार गर्नु नै लेखकले स्वीकारेको लक्ष्य भएकोले समालोचक त्यसप्रति सचेत हुनुपर्छ ।' तर रूपपरकतावादीहरूचाहिं विधा–उपविधाका बीचमा विभेदन गर्न र तिनका अपेक्षा वा प्रकृति पैल्याउन असमर्थ छन् र उनीहरू अझ यसो गर्नु अनावश्यक र हानिकारक ठान्दछन् । रूपपरकतावादको प्रतिनिधिका रूपमा डब्लू. के. विसेट विधा र उपविधासम्बन्धी वर्गीकरण र विश्लेषणलाई महत्त्वहीन मान्नाका साथै यस्तो वर्गीकरण तथा विश्लेषणबाट रूढिहरू जन्मने खतरा देख्छन् अनि विधाले अपेक्षा

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

नगरे पनि कुनै कृतिमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने तत्त्वहरूको उपेक्षा हुन जाने डर मान्दछन् । तर विसेटलाई के जवाफ दिइएको पाइन्छभने विधाकै अपेक्षा र प्रकृतिको सन्दर्भविना कुनै कृतिको सफलता–विफलता जाँच्न गाह्रो छ अनि विधाबाट अनपेक्षित तत्त्व भूमिकापूर्ण बन्न जान्छ भन्ने कुरा सन्देहास्पद छ । सिकागो-सम्प्रदाय कुनै रूढ मान्यताद्वारा बाँधिएर वा विधासम्बन्धी पूर्वधारणा समातेर कृति–मूल्याङ्कन गर्न चाहन्न । हो, यस सम्प्रदायद्वारा विधागत कार्यार्थ परिकल्पना स्वीकार गरिएको छ कुनै तंतयार साहित्य–मान्यता वा रूढिका सूत्रहरूका विरुद्ध नै यो सम्प्रदाय देखापर्छ । 'कार्यार्थ वा एडहक परिकल्पना' का सन्दर्भमा पनि सिकागो मण्डली समालोचनात्मक धारणाको बहुमुखीता अँगाल्न चाहन्छ ।

हो, यो सम्प्रदाय नव–अरिष्टोटलवादी देखापर्छ । तर यस आसक्तिको कारण के हो भने अरिष्टोलले पूर्णतः कलात्मक प्रश्नहरूको विचारार्थ अपेक्षाकृत बढी ग्राह्य र बढता सङ्गत परिकल्पना दिएका छन् ।

पाश्चात्य सभ्यताका झुल्के घाम बोक्ने प्राचीन ग्रीसमा प्रस्फुटित अरिष्टोटल–मान्यता नवीनतम सभ्यता र समृद्धिको देश संयुक्त राज्य अमेरिकाका नयाँ युगमा समालोचनाका क्षेत्रमा पुनर्जागरित हुनु विशिष्ट घटना हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

खण्ड ६ : परिच्छेद ४

वेलेक र वारेनः साहित्य–सिद्धान्तको खोजीमा

१. पृष्ठभूमि र परिचय

साहित्यिक अध्ययनका क्षेत्रमा सामान्य साहित्य–सिद्धान्तको खोजीको प्रयत्न २० सौं शताब्दीमा र अझ यसको पूर्वार्धको अन्तिम दशकदेखि विशेष रूपमा बढ्न लागेको अनुभव हुन्छ । अवश्यै समाजशास्त्र, मनोविज्ञान, भाषाशास्त्र, दर्शन र मानव शास्त्रसम्बन्धी अध्ययनले साहित्य–तत्त्वका आङ्गिक अध्ययनका क्षेत्रमा योगदान नगरेका होइनन् तैपनि साहित्य–सम्बन्धी पक्षविशेष वा अङ्गविशेषका अध्ययनवाट मात्र सम्पूर्णतामा साहित्यतत्त्वको निरूपण हुन नसक्ने धारणा पनि त्यतिखेर हुर्किन लागेको अनुभव हुन्छ । पाश्चात्य समालोचनाका सन्दर्भमा साहित्य–तत्त्वको निरूपण गर्ने वा पुनर्निरूपण गर्ने यो महत्वाकाङ्क्षा विभिन्न प्रकारले व्यक्त भएको छ । रिचर्ड्स्का सैद्धान्तिक तथा प्रयोगात्मक समालोचनामा यो रुचि विस्तृत रूपमा देखापरेको होभने रूसी रूपात्मकतावाद (फर्मलिज्म) वा अमेरिकी रूपपरक समालोचना (फर्मल एप्रोच) वा नयाँ समालोचनामा पनि यसको आंशिक झलक देखन सकिन्छ र सिकागो–मण्डलीको 'नव–अरिष्टोलवाद' को बहुत्ववादमा पनि यही रुचि झल्कन्छ भन्न सकिन्छ । यसै प्रसङ्गमा रेने वेलेक र अष्टिन वारेनको 'साहित्य–सिद्धान्त' को पनि चर्चा गर्न सकिन्छ ।

यो 'साहित्य–सिद्धान्त' प्रथमतः सन् १९४८ मा प्रकाशित भए तापनि यसका नयाँ संस्करणहरूमा आवश्यक परिष्कार गरिएको पाइन्छ । यो पुस्तक पर्याप्त लोकप्रिय रहेको छ र विभिन्न यूरोपेली तथा एशियाली

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

भाषामा पनि यसको अनुवाद गरिएको छ । अवश्यै वेलेकले 'समालोचनात्मक मान्यता' (१९६३) द्वारा यी मान्यताको अझ परिष्कार गर्न खोजेका छन् तैपनि उनको 'आधुनिक समालोचनाको इतिहास' वा 'समालोचनात्मक मान्यता' मा 'साहित्य-सिद्धान्त' कै स्थापनाले नै मूल भूमिका खेलेको कुरा स्वयम् वेलेकले स्वीकार गरेका छन् । त्यसैले साहित्य-सिद्धान्तका खोजीका दिशामा वेलेक र वारेनको यो 'साहित्य-सिद्धान्त' अपेक्षाकृत नयाँ वैचारिक पद-चिह्न प्रतीत हुन्छ ।

'साहित्य-सिद्धान्त' को प्रथम संस्करण (सन् १९४८) कै भूमिकामा वेलेक र वारेनले यस कृतिका प्रकृतिका बारेमा लेखेको पाइन्छ । उनीहरू यस पुस्तकका निम्ति 'साहित्य-सिद्धान्त र साहित्यिक अध्ययनको प्रणाली-शास्त्र' शीर्षक बढ्ता स्पष्ट हुन सक्ने कुरा औंल्याउँछन् । रूसी विद्वान् टोम शेव्स्कीको 'साहित्य-सिद्धान्त' वा जर्मन विद्वान् वाल्जेल आदिका यस्तै ग्रन्थसँग वेलेक र वारेनको यो 'साहित्य-सिद्धान्त' कतिपय दृष्टिले निकटतम छ । तैपनि जर्मन साहित्य-चिन्तनमा साहित्यसम्बन्धी विविध व्यक्तिका मन्तव्यको प्रचुर प्रभाव र रूसी साहित्य-चिन्तनमा सैद्धान्तिक स्थापनाको व्यापकता अनुभव गर्दै वेलेक र वारेन आफ्नो 'साहित्य-सिद्धान्त' मा यी दुई स्थितिबाट पर रहन चाहन्छन् ।

वास्तवमा वेलेक र वारेनको यो साहित्य-सिद्धान्त' शोधात्मकता र मौलिक चिन्तनका मध्यविन्दुमा देखापर्छ । अमेरिकी विद्वत्ता मूलतः शोधात्मकत द्वारा पर्याप्त आक्रान्त छभने वेलेक र वारेन शोधात्मकताको आधार-भूमिमा टेकेर पनि मौलिक चिन्तनका उन्मेषहरू पनि अंशतः प्रस्तुत गर्दछन् । यसैमा 'साहित्य-सिद्धान्त' को वैशिष्ट्य देखापर्छ ।

यस पुस्तकको तेस्रो संस्करण हेर्दा केही टिप्पणी प्रथमतः अगि सर्दछन्। अमेरिकी विद्वत्ताका तथ्यपरक वा वस्तुपरक शोध-प्रवृत्तिका प्रमाणका रूपमा यस पुस्तकका अन्त्यमा दिइएका ८५ पृष्ठको टिप्पणी र सन्दर्भ-सूची (नोट्स् एण्ड विब्लिओग्राफी) उभिन्छन् । टिप्पणी अन्तर्गत नै पनि लगभग साढे पाँचसय पुस्तक-पुस्तिकाप्रति सङ्केत छभने सन्दर्भ-सूची अन्तर्गत सातसयभन्दा बढी पुस्तक-पुस्तिकाको उल्लेख गरिएको छ ।

यी दुई लेखकहरूले 'साहित्य -सिद्धान्त' को प्रथम संस्करणकै भूमिकामा आफ्नो यस पुस्तकको प्रवृत्ति बताएका छन् । साहित्य-सिद्धान्त वा काव्यशास्त्र अनि समालोचना वा साहित्य-मूल्याङ्कनलाई साहित्य-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विद्वत्ता (शोधकार्य) र साहित्य–इतिहास (साहित्य–सिद्धान्त र समालोचनाको स्थिरताको विपरीत साहित्यको गतिशीलता) सँग जोड्न खोज्ने प्रयत्नका रूपमा यो ग्रन्थ लेखिएको कुरा यसका ग्रन्थकारहरूले आफैं स्पष्ट्याएका छन् । त्यसैले विद्वत्ता र समालोचना परस्पर सम्बद्ध हुनुपर्छ, ऐतिहासिक शोधकार्यद्वारा चिन्तनको इतिहास खोजिनुपर्छ र साहित्यिक अध्ययन साहित्यिक वैशिष्टचमै आधारित हुनुपर्छ भन्ने समान दृष्टिकोणद्वारा यी लेखकद्वय प्रेरित रहेको देखिन्छ ।

'साहित्यिक विद्वत्ता' (१९४१) मा वेलेक र वारेन सम्मिलित छन् र जर्मन फोर्ष्टरको यस अभियानले 'साहित्य–सिद्धान्त' का लेखकहरूलाई प्रेरणा प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ । जे होस्, रूस र पूर्वी यूरोपदेखि पश्चिमी यूरोप र संयुक्त राज्य अमेरिकाका साथै अंशतः ल्याटिन अमेरिकासम्मका साहित्यिक सृजना र चिन्तनका प्राप्य आधार–भूमिमा टेक्तै पर्याप्त अन्तर्राष्ट्रिय रूपमा अनि यस क्षेत्रको अतीतदेखि समकालसम्मका साहित्य–सम्बद्ध सृजना–प्रवृत्ति र चिन्तनका प्राप्य प्रकाशमा साहित्य–तत्त्वको खोजी गर्ने प्रयास 'साहित्य-सिद्धान्त'ले गरेको छ । ऐतिहासिक र समकालिक प्रकाशमा विभिन्न तथ्य हेर्दै शोधात्मकता अँगाल्ने यस ग्रन्थले विश्लेषणात्मक परिपाटी अँगालेको छ र प्रशस्त प्रश्नहरू पनि प्रस्तुत गरेको छ । तैपनि सम्पूर्णतामा हेर्दा साहित्यिक अध्ययनको मोटामोटी रूपरेखा पनि यस ग्रन्थले प्रदान गरेको अनुभव हुन्छ ।

यो 'साहित्य–सिद्धान्त' ग्रन्थ चार खण्डमा बाँडिएको छ । प्रथम खण्डमा जम्मा पाँच अध्याय अन्तर्गत परिभाषा र पृथक्करण शीर्षक अन्तर्गत साहित्य र साहित्यिक अध्ययनको भिन्नता देखाउनुका साथै साहित्यको प्रकृतिको निरूपण वा साहित्य र असाहित्यको पृथक्करण र साहित्यको कार्य वा प्रयोजनको निरूपण गरिएको छ अनि साहित्यिक सिद्धान्त, समालोचना र इतिहासका बारेमा विवेचना र सामान्य, तुलनात्मक र राष्ट्रिय साहित्य–सम्बन्धी निरूपण छ । दोस्रो खण्डमा एउटै अध्याय छ साक्ष्यको क्रमविधान र स्थापना । यस अन्तर्गत साहित्यिक अध्ययनका लागि साक्ष्य (इभिडेन्स) को निरूपण गरिएको छ । तेस्रो खण्डमा साहित्यका अध्ययनका निमित्त बहिरङ्ग वा बहिर्मुखी मार्गको निरूपण गरिएको छ र यस अन्तर्गतका पाँच अध्यायहरूमा जीवनी, मनोविज्ञान, समाज, विचार र कलाहरूसँग साहित्यको सम्बन्धको निरूपणको प्रयत्न छ । चारौं खण्ड अन्तर्गत साहित्यको

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अन्तरङ्ग अध्ययनको प्रक्रिया प्रस्तुत गरिएको छ र यस अन्तर्गतका आठ अध्यायहरूमा साहित्यिक कृति के हो भन्ने प्रश्नको उत्तर प्रथमतः खोज्दै साहित्यको अन्तरङ्ग वा आन्तरिक र वास्तविक विश्लेषणका निम्ति ध्वनिगत शृङ्खलादेखि अर्थगत एकाइ (भाषिक स्वरूप, शैली र शैलीगत विधि); विम्ब, अलङ्कार, प्रतीक र पुराकथा; आख्यानात्मकता; विधा; मूल्याङ्कन र इतिहाससम्मका श्रेणी वा शृङ्खलाको विवेचनाको प्रयत्न देखापर्छ। संक्षेपमा वेलेक र वारेनको 'साहित्य–सिद्धान्त' को रूपरेखा यही हो।

यसरी 'साहित्य–सिद्धान्त'ले प्रस्तुत गरेका साहित्यिक अध्ययनका प्रक्रियाका बारेमा अतिसंक्षेपमा छलफल गर्न सकिन्छ।

२. साहित्यिक अध्ययनको स्वरूपबारे

वेलेक र वारेनका विचारमा साहित्य कला हो तर साहित्यिक अध्ययन चाहिं पूर्णतः विज्ञान नभए पनि ज्ञान अथवा अध्ययनको एक श्रेणी हो। साहित्यको आस्वादन मात्र हुन्छ र यसको अध्ययन हुन सक्तैन भन्नेहरू पनि छन्। यस्तै समालोचना दोस्रो सृजना हो भन्ठान्नेहरू पनि नभएका होइनन्। तैपनि बौद्धिक रूपमा साहित्यको निरूपण अपरिहार्य छ र साहित्यिक अध्ययनको अस्तित्व सिद्ध हुन्छ। प्राकृतिक विज्ञानका ढङ्गले तथ्यपरक शोध र 'जेनेटिक मेथड' वा आनुवंशिक आधारमा कार्यकारण–व्याख्याका प्रणालीहरू पनि साहित्यिक अध्ययनका लागि अंगालिएका छन् र तथ्याङ्कका साथै तालिका र रेखाचित्रको उपयोग पनि नगरिएको छैन तापनि प्रायशः यो प्रक्रिया विफल रहेको अनुभव गरिन्छ। त्यसैले वेलेक र वारेन ज्ञानको बारेमा प्राकृतिक विज्ञानका प्रक्रिया नै अन्तिम हुन् भन्ने ठान्दैनन् र मानविकी (दर्शन, इतिहास र विधि आदि) का क्षेत्रमा प्रचलित हुँदै आएका अनुगम र आगमका ज्ञानप्रक्रियाका माध्यमबाटै मूलतः साहित्यको क्रमबद्ध अध्ययन गर्न सकिने कुरा देखाउँछन्। वास्तवमा वेलेक र वारेन साहित्यिक अध्ययनमा वैयक्तिक अनुभूतिलाई सम्पूर्ण भूमिका दिन नचाहँदै मानविकीद्वारा स्वीकृत ज्ञान प्रणालीका आधारमा बढ्न चाहन्छन् र यस क्रममा प्राकृतिक विज्ञानका प्रणालीको पनि आंशिक स्वीकारद्वारा अतिवैयक्तिकताको नियमन हुन सक्छ भन्ने अनुभव गर्दछन्।

३. साहित्य के हो ?

साहित्य के हो ? साहित्यको माध्यम भाषा हो तर भाषाको क्षेत्र अत्यन्त व्यापक भएकाले भाषिक अभिव्यक्तिका माफबाट साहित्य र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

असाहित्य कसरी छुट्याउने भन्ने प्रश्न उभिन्छ । मुद्रित वा छापिएको सम्पूर्ण वस्तु साहित्य हो भन्न सकिन्न, किनभने यो त वाङ्मय हो अनि साहित्य त वाङ्मयकै एक खास श्रेणी मात्र हो । साथै मौखिक साहित्यको पनि अस्तित्व छ र विशेषतः लोक–साहित्यको प्रश्न बाँकी रहन जान्छ । त्यसैले साहित्य यो हो भन्नका लागि भाषिक व्यवहार वा उपयोगका माध्यमबाट विश्लेषण थाल्नुपर्ने हुन आउँछ । वस्तुतः भाषिक प्रयोगका तीन रूप देखापर्छन्— दैनिक जीवनमा प्रयोग गरिने भाषा, वैज्ञानिक भाषा र साहित्यिक भाषा । यस सन्दर्भमा विस्तृत छलफल गर्दै वेलेक र वारेन अन्य प्रकारका भाषिक उपयोगबाट साहित्यिक भाषालाई छुट्याउने भेदक वा विभाजक रेखाहरू प्रस्तुत गर्दछन्— सङ्गठन वैयक्तिक अभिव्यक्ति, माध्यमको सचेतता (रियलाइजेसन) र दोहन, व्यावहारिक प्रयोजनको कमी र काल्पनिकता वा आख्यानात्मकता ।

४. साहित्यको प्रयोजन

साहित्यको कार्य वा प्रयोजन के हो ? वास्तवमा साहित्यको प्रकृति वा स्वभावसँग यो प्रश्न सम्बद्ध छ । सम्पूर्ण ऐतिहासिक क्रममा साहित्यको आनन्द र उपयोगिताको होरेस- सूत्रको परिधि सार्थक रहेको देखिन्छ । निष्कर्षमा वेलेक र वारेन के भन्न चाहन्छन्भने प्लेटोदेखि आजसम्म साहित्यको कार्य वा प्रयोजनका बारेमा चर्चा हुँदै आएको छ र यो चर्चा मूलतः साहित्यकारहरूभन्दा नीतिवादीहरू र विभिन्न प्रकारका मूल्यका प्रवक्ताहरूद्वारा उठाइएको छ र साहित्यकारहरू वेला–बखत त्यसैको उत्तर दिन तम्सिएका पनि छन् । त्यसैले 'साहित्य साहित्यका लागि' भन्ने आक्रोशका साथै साहित्यका विभिन्न उपयोगको घोषणा पनि गरिएको छ । अवश्यै साहित्यका विभिन्न उपयोगहरू छन् र वेलेक र वारेन साहित्यको बहिरङ्ग अध्ययनलाई यिनै उपयोगसँग सम्बद्ध देख्तछन् । तर साहित्यको मूलभूत उपयोग साहित्यको प्रकृतिसँग निष्ठापूर्ण हुनु हो भन्दै यी दुई विद्वान्हरू साहित्यको 'आनन्द' पक्षतिरै आकृष्ट देखापर्छन् ।

५. साहित्यिक अध्ययनका तीन क्षेत्र

'साहित्य-सिद्धान्त' का लेखकद्वय साहित्यको अध्ययनलाई प्रचलित सिद्धान्त, समालोचना र इतिहासका तीनवटै क्षेत्र प्रदान गर्न चाहन्छन् । सम्पूर्ण साहित्यलाई समकालिक अस्तित्वका रूपमा वा केवल ऐतिहासिक क्रममा मात्र हेर्ने चलन छ । साहित्यका सिद्धान्त र मान्यताको अध्ययन

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

एकातिर र साहित्यिक कृतिको निरूपण अर्कोतिर राख्ने चलन पनि छ । यस्ता चलन हुँदा–हुँदै र यिनीहरूको आ–आफ्नो महत्त्व छँदाछँदै पनि वेलेक र वारेन विना सिद्धान्त समालोचना र इतिहास सम्भव नहुने अनि विना इतिहास समालोचना र सिद्धान्त नहुने अनि विना समालोचना सिद्धान्त र इतिहास नहुने कुरा देखाउँदै यिनीहरूका बीच अन्तःसम्बन्धको स्थापना गर्दछन् ।

६. साहित्यको एकरूपता र राष्ट्रिय साहित्यको प्रश्न

राष्ट्रिय साहित्यको (साथै भाषाविशेष) को साहित्यको आफ्नो अस्तित्व छ र तुलनात्मक साहित्य पनि भाषाविशेषभित्रै, भाषाविशेषको समग्रता र अंशका बीच अनि विश्व–साहित्यकै सन्दर्भमा पनि प्रचलित छ । परन्तु वेलेक र वारेन के अनुभव गर्दछन्भने राष्ट्रिय वा भाषाविशेषको साहित्यको अध्ययनको आफ्नो. उपयोगिता हुँदा–हुँदै पनि यसै आधारमा मात्रै साहित्यको अध्ययनले परिपूर्णता प्राप्त गर्दैन । त्यसैले पाश्चात्य सन्दर्भमै पनि सिङ्गो यूरोप–अमेरिकाको साहित्यको अध्ययन आवश्यक हुन्छ र भन्नु साहित्यिक अध्ययनको सम्पूर्णता विश्वकै 'सामान्य साहित्य' अर्थात् 'साहित्य' कै अध्ययनमा प्रकट हुन सक्तछ । त्यसैले यिनीहरू भन्दछन्— 'साहित्य एउटै हो, मानवता एउटै भए जस्तै ।'

७. साहित्यिक अध्ययनको बहिरङ्ग प्रणाली

७.१ जीवनीपरक अध्ययन

साहित्यको अध्ययनको बहिरङ्ग प्रणालीको विश्लेषण क्रममा वेलेक र वारेन सर्वप्रथम साहित्य र जीवनीका सम्बन्धमा चर्चा गर्दछन् । साहित्यिक कृतिको कारण वा स्रोत साहित्यकार भएकाले उसको जीवनी वा व्यक्तित्व र जीवनका आधारमा साहित्यको अध्ययन गर्न चाहनु स्वाभाविकै हो । कुनै साहित्य–सृजनाका वारेमा त्यस साहित्यकारको जीवनीले पर्याप्त प्रकाश पार्न सक्ने हुनाले यसको महत्त्व स्पष्टै छ । तैपनि कृतिको मूल्यका सम्बन्धमा चाहिं जीवनीपरक अध्ययनको कुनै निर्णायक भूमिका रहँदैन भन्ने मत वेलेक र वारेन व्यक्त गर्न चाहन्छन् ।

७.२ मनोविज्ञानपरक अध्ययन

साहित्य र मनोविज्ञानका वारेमा पनि साहित्यिक अध्ययनको बहिरङ्ग प्रणाली अन्तर्गत नै वेलेक र वारेन चर्चा गर्दछन् । साहित्य र मनोविज्ञान-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

का अन्तः-सम्बन्धका बारेमा यिनीहरूले तीन चार प्रकार औंल्याएका छन् । जीवनीमूलक समालोचनाले प्रस्तुत गरे झैं लेखक-मनोविज्ञानको अध्ययन (प्रतिनिधि र व्यक्तिका रूपमा) समालोचनाका प्रयोग पक्षमा देखापर्दछभने ग्रीक दैवी प्रेरणा वा उन्मादको स्थितिदेखि फ्रायड र युङ्गसम्मका सन्दर्भमा समालोचना-सिद्धान्तमा पनि लेखकको मनःस्थितिको निरूपण गरिएको छ र वेलेक तथा वारेनका दृष्टिमा साहित्य र मनोविज्ञानका बीचको सम्बन्ध-को एक प्रकार यही हो । साथै सृजना-प्रक्रिया के हो भन्ने सैद्धान्तिक प्रश्न पनि यसै सन्दर्भमै समालोचनामा देखापर्दछ र यही नै उक्त सम्बन्धको दोस्रो प्रकार हो । साहित्यिक कृतिभित्रै प्रवेश गरेर खोजिने प्रयोगात्मक र सैद्धान्तिक समालोचनामा पनि मनोविज्ञानको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ र उक्त सम्बन्धको तेस्रो प्रकार यही हो । पाठक वा दर्शकमाथि कृतिले पार्ने प्रभावका बारेमा पनि समालोचना सक्रिय छ तर यस चौथो प्रकारलाई वेलेक र वारेन मूलतः समाजपरक समालोचनाको अङ्ग ठान्दछन् ।

७.३ समाजपरक अध्ययन

समाज र साहित्यका बीचका सम्बन्धका बारेमा वेलेक र वारेनले पाश्चात्य समालोचनाका दृष्टि-विशेषहरूलाई 'साहित्य-सिद्धान्त' मा शोधपूर्ण तर आफ्नो मन्तव्यसहित सन्दर्भमा प्रस्तुत गरेका छन् । साहित्यको माध्यम भाषा सामाजिक वस्तु भएकाले; छन्द, प्रतीक र विम्ब जस्ता प्रविधि सामाजिक सम्पर्कमै प्रस्फुटित भएकाले; साहित्य एक वा अर्को प्रकारले जीवनकै अभिव्यक्ति भएको हुनाले र व्यक्ति-चैतन्यको अभिव्यक्ति साहित्यमा भए तापनि लेखक-व्यक्ति समाजकै उपज हुनाले वेलेक र वारेन समाजसँग साहित्यको अतिघनिष्ट सम्बन्ध देख्तछन् । समाजको इतिहासदेखि भविष्य-सम्मका बारेमा स्पष्ट-निश्चित दृष्टि लिंदै मार्क्सवादी समालोचनाले साहित्य-कृतिलाई सामाजिक वर्गहरू र यिनका आर्थिक-राजनैतिक परिप्रेक्ष्यमै हेर्ने र मूल्याङ्कन गर्ने निर्णयात्मक र 'यस्तो लेखिनुपर्छ' भन्ने निर्देशात्मक समालोचना-प्रणाली हुर्काएको कुरा पनि वेलेक र वारेनले व्यक्त गरेका छन् । यसपछि सम्पूर्ण पाश्चात्य समालोचनाका सन्दर्भमा यी दुई विद्वान्हरूले समाज र साहित्यको अन्तः-सम्बन्धको आधारमा प्रकट हुने तीन मूलभूत दृष्टिकोणहरू विश्लेषण र व्याख्याकासाथ प्रस्तुत गरेका छन् । समाजशास्त्रीय आधार पनि प्राप्त गरेका यी तीन दृष्टिकोणहरू हुन्— (१) लेखकको सामाजिकता, (२) कृतिभित्रको सामाजिक विषयवस्तु र (३)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

समाजमा साहित्यको प्रभाव। परन्तु यिनका विवेचना–क्रममा यी तीन दृष्टिकोण परस्पर मिसिन गएका छन्। जे होस्, हामी क्रमशः यी तीन प्रकारका सामाजिकताकै चर्चातर्फ लागौं।

लेखकको सामाजिकतालाई वेलेक र वारेनले विभिन्न प्रकारले प्रस्तुत गरेका छन्। लेखकको सामाजिकता भन्नु मूलतः उसको देश–कालको परिप्रेक्ष्य हो। लेखकको जन्म र विकास कुन ठाउँमा र कुन वातावरणमा भयो भन्ने कुरा महत्त्वपूर्ण रहन्छ र पारिवारिक पृष्ठभूमिदेखि शिक्षा–दीक्षा र लेखन-विकासका प्रसङ्गहरूको अध्ययन पनि लेखकका सामाजिकताको निरूपणका लागि आवश्यक देखापर्छ। अझ यस सन्दर्भमा लेखकको आर्थिक स्थिति र समाजबाट कुन प्रकारले उसले आर्थिक आश्रय पाएको छ भन्ने कुरा टड्कारो रहन्छभने यो आर्थिक आश्रय वास्तवमा साहित्य–व्यवसाय र साहित्य-संस्थाहरूसँग सम्बद्ध हुन्छ र साहित्यिक उत्पादनको आर्थिक धरातलको प्रश्न बन्दछ। समाजको कुन वर्गबाट त्यस लेखकले कस्तो मान्यता र स्थान पाएको छ अनि स्वयम् लेखकद्वारा साहित्य–बाहिर प्रकट गरिएका समाजसम्बन्धी विचारका साथै उसद्वारा गरिएका सामाजिक परिकल्पनाहरूबाट अझ ज्यादा लेखकको सामाजिकता व्यक्त हुन्छ।

परन्तु साहित्य सिद्धान्त' का यी दुई विद्वान्हरू के ठान्दछन्भने लेखकको सामाजिकताले कृतिको सामाजिकताको निर्धारण र नियन्त्रण गर्नका साथै नगर्न पनि सक्छ। जन्म, पारिवारिकता र आर्थिक स्थितिका आधारमा लेखक जुन वर्गको हुन्छ, उसको सामाजिक विचार ठीक त्यसै वर्गको नभएको उदाहरण साहित्यकारहरूका माझबाट शेली, कार्लाइल र टल्स्ट्वायप्रति सङ्केत गर्दै यी दुई विद्वान्हरूले प्रस्तुत गरेका छन्। तसर्थ लेखक जुन सामाजिक वर्गका पक्षमा बोल्दछ र काम गर्दछ, त्यो कुरा सम्पूर्णतः उसको जन्म, परिवार र आर्थिक स्थितिबाट मात्र निर्णीत रहँदैन भन्ने यिनीहरूको अभिप्राय झल्कन्छ। अझ बाह्य रूपमा लेखक जुन वर्गप्रति प्रतिबद्ध हुँदै बोल्छ र काम गर्छ, उसका रचनाले ठीक त्यसैको अनुसरण गरेको र नगरेको पनि भेटिन्छ भन्दै वेलेक र वारेनले बाल्जाकको उदाहरण पेश गरेका छन्। (यस प्रसङ्गमा हामी सुप्रसिद्ध मार्क्सवादी विचारक र समालोचक जार्ज लुकासले समेत औंल्याएअनुसार वामपन्थी जोला र अपेक्षाकृत अनुदार बाल्जाकका विचार र कार्यभन्दा ठीक विपरीत यिनीहरूका कृतिले सामाजिक उन्मेष प्रस्तुत गरेको रोचक तथ्य सम्झन सक्छौं।) त्यसैले वेलेक र वारेनका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

अनुभवमा जन्म, परिवार र आर्थिक स्थितिका वर्गीय आधारबाट अपेक्षाकृत मुक्त स्वतन्त्र 'बुद्धिजीवी वर्ग' पनि पश्चिममा उदाएको छ ।

आर्थिक आश्रयका बारेमा पनि 'साहित्य–सिद्धान्त' का लेखक–द्वयद्वारा ऐतिहासिक विश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ । प्रथमतः लोक–कला लोक–आश्रित थियोभने पछि विकास क्रममा राजाहरू र सामन्तहरू तथा भारदार-हरूको संरक्षण साहित्यले प्राप्त गर्‍यो । परन्तु आधुनिक यूरोपमा जनरुचिका विविध स्तर र रूपका साथै विषयको प्रतिनिधित्व गर्ने विविध प्रकाशन–संस्थाका माध्यमद्वारा साहित्यले जन–आश्रय प्राप्त गर्दै आएको छभने साम्यवादी मुलुकहरूमा राज्य-आश्रय साहित्यकारले प्राप्त गरेको छ ।

कृतिभित्रको सामाजिकताको तात्पर्य के हो ? के कृति सामाजिक अङ्कन मात्र हो ? केवल लेखक समाजद्वारा प्रभावित हुने होइन, समाज पनि लेखकद्वारा प्रभावित हुन्छ अनि कला–कृतिले जीवनको पुनरुत्पादन मात्र गर्दैन र जीवनलाई बनाउँछ पनि । यस परिप्रेक्ष्यमा वेलेक र वारेन कलाकृतिले समाजमा पार्ने प्रभाव स्वीकारेर पनि यस प्रभावको ठीक–ठीक वस्तुगत विश्लेषण अझै राम्ररी नथालिएको अनुभव गर्दछन् ।

साहित्यलाई सामाजिक अभिलेखन (सोसल डकुमेण्ट) मान्ने परम्परा पुरानो छभने सामाजिक यथार्थका चित्रका रूपमा साहित्यलाई हेर्ने प्रणाली पनि वलियै छ । यस सन्दर्भमा साहित्य सामाजिक इतिहासको रूपरेखा देखापर्दै आएको पनि छ । यी कुरा स्वीकार्दै वेलेक र वारेन प्रश्न गर्दछन्— कुनै कृतिमा आदर्शीकरण र व्यंग्य पनि छन् कि वस्तु निष्ठा र यथार्थताकै मात्र समावेश छ ? समाजको वेहोराबाट अङ्कनभन्दा सामाजिक प्रकार (टाइप) का बारेमा समाजशास्त्री म्याक्स वेबरद्वारा प्रस्तुत अध्ययनको चर्चा पनि यी लेखक–द्वयद्वारा गरिएको छ । सामाजिक प्रक्रिया र अभिवृत्ति (एट्टिच्यूड्) जस्ता कुरा वस्तु–तथ्यभन्दा जटिल भएकाले आख्यानात्मक काल्पनिकतामै यिनीहरूको उपयोग बढी लाभदायी हुने कुरा वेबरले सङ्केत गरेका छन् । यसै सन्दर्भमा उपर्युक्त लेखकद्वय के ठान्दछन् भने अति-रञ्जनापूर्ण आख्यानहरूले पनि ठीकसँग अध्ययन गर्न सकेमा कुनै देशकालका बारेमा कतिपय महत्त्वपूर्ण कुरा बताउँछन् । यी लेखकद्वयद्वारा 'युग, क्षण र जाति' का सिद्धान्तकार टेनका स्थापनाको पनि विवेचना गरिएको छ । टेनका जाति, काल (मिल्यू) र क्षणसम्बन्धी स्थापनामा जाति–चेतना अपेक्षाकृत अस्पष्ट देखिने र क्षण कालमै समाविष्ट हुने हुँदा काल (मिल्यू)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कै केन्द्रीयता अनुभव गर्दै यसलाई यी लेखकद्वयद्वारा विशेष रूपमा विश्लेषण गरिएको छ। काल वा मिल्यू भाषा र साहित्यसम्बन्धी परम्परा हो र यसको तात्पर्य सामान्य सांस्कृतिक वातावरणमा परिणत हुन्छ। वास्तवमा साहित्य स्पष्ट र ठोस राजनैतिक, आर्थिक वा सामाजिक स्थितिभन्दा ज्यादा यसै सामान्य सांस्कृतिक वातावरणसँग सम्बद्ध हुन्छ भन्ने धारणा 'साहित्य सिद्धान्त' का लेखकहरू व्यक्त गर्दछन्। अवश्यै मानवीय क्रियाकलापका विभिन्न क्षेत्रका बीच अन्तः-सम्बन्ध हुने भएकाले देशको अर्थतन्त्रद्वारा परिवारमा र परिवारद्वारा लेखकमा प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष अर्थतन्त्रीय प्रभाव पर्दछ, तैपनि मूलतः लेखकले परिवार र आफ्ना निकट व्यक्तिहरूबाट प्राप्त गर्ने सामान्य सांस्कृतिक वातावरण नै मूलतः साहित्यिक-कृतिमा व्यक्त हुन्छ र यसैभित्र अरू कुरा समाविष्ट हुन्छ भन्ने राय 'साहित्य सिद्धान्त' ले प्रकट गरेको छ। तैपनि टेनका हावापानी, अनुवंश र सामाजिक तत्त्वको संयुक्त प्रभावसम्बन्धी, हेगेलको चेतनासम्बन्धी वा मार्क्सवादको 'उत्पादनको प्रणाली' सम्बन्धी कुनै पनि एकै मानवीय क्रियाकलापबाट मात्रै साहित्य प्रारम्भ हुन्छ भन्ने कुरा 'साहित्य-सिद्धान्त'कारहरू स्वीकार्न तयार छैनन्। त्यसैले यिनीहरूका विचारमा सामाजिक स्थितिले कतिपय सौन्दर्य-मूल्यको संभावनालाई निर्धारित गर्न सके तापनि 'सौन्दर्य-मूल्य' कै निर्धारण भने गर्न सक्तैन। यस प्रसङ्गमा साहित्य र अर्थ-तन्त्रका बीचमा सीधै र सोझै सम्बन्ध छैन भन्ने कुरा स्पष्ट गर्ने क्रममा यिनीहरू स्वयम् मार्क्सकै 'राजनैतिक अर्थतन्त्रको विवेचना' को भूमिकाका पङ्क्तितिर औंल्याउँछन्। मार्क्स ती पङ्क्तिहरूमा भन्दछन्:— 'कलाको उच्चतम विकासका कतिपय युगहरू समाजको सामान्य विकास र यसका सङ्गठनात्मक मोटामोटी रूपरेखा र भौतिक आधारसँग सीधा सम्बन्ध राख्तैनन्। आधुनिक राज्यहरूसँग ग्रीसको तुलना वा शेक्सपियरको उदाहरण नै यसको साक्षी छ।' 'साहित्य-सिद्धान्त' का अमेरिकी लेखकद्वय वेलेक र वारेनले यसै सन्दर्भमा मार्क्सवादी समालोचनाका स्मिर्नोव र ग्रिब जस्ता रूसी विद्वान्हरूप्रति कठोर आक्रमण गरेका छन्, परन्तु यो प्रसङ्ग हामीलाई अनावश्यक छ।

अन्त्यमा निष्कर्षतिर लम्कँदै वेलेक र वारेन पनि के अनुभव गर्दछन्भने पश्चिमी यूरोप र अमेरिकामा हुर्केको 'नित्से वा फ्रायडको मनोवैज्ञानिक समालोचना अनि प्यारेटो र मार्क्स स्केलेर तथा कार्ल म्यानहाइमको समाज शास्त्रीय समालोचना' को समानान्तर रूपमा मार्क्सवादी समालोचनाका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

कतिपय उपलब्धिचाहिं महत्त्वपूर्ण छन् । विशेषतः कला–कृतिमा अन्तर्निहित वा प्रकट सामाजिक प्रभावका विश्लेषणका क्षेत्रमा मार्क्सवादी समालोचनाले बढाउँदै लगेको तीक्ष्ण विवेचना शक्तिको उपयोगिता नै यो महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । तैपनि समाजशास्त्रीय समालोचना र मार्क्सवादी समालोचनाका उपलब्धिका तुलनामा चाहिं वेलेक र वारेन समाजशास्त्रीय समालोचनाको उपयोगिता देख्तै यसैप्रति आफ्नो पक्षपात जनाउँछन् । समाज–शास्त्रीय समालोचनाकै सर्व–सम्पूर्णता नमान्नुका साथै आफ्ना शक्ति र सीमाको आत्म–सचेतता नै यी समाज-शास्त्रीय समालोचकहरूको विशेष सामर्थ्य हो भन्ने वेलेक र वारेन ठान्दछन् । तैपनि विषय वस्तु र रूपका बीचको सम्बन्धन गर्न नसकेकाले, ऐतिहासिकता–पीडित हुनाले, सिद्धान्त–विशेषद्वारा डोऱ्याइनाले अनि सौन्दर्यशास्त्रका निम्ति विवेकसम्मत मूल्याङ्कन आधार प्राप्त गर्न नसक्नाले पनि मार्क्सवादी समालोचना जस्तै समाज–शास्त्रीय (साथै मनोविश्लेषणात्मक) समालोचना पनि पीडित देखापर्दछ भन्ने धारणा वेलेक र वारेनद्वारा व्यक्त गरिएको छ ।

७.४ विचार (दर्शन) परक अध्ययन

साहित्य र विचार (आइडिया) का बीच के सम्बन्ध छ ? विभिन्न प्रकारले यस प्रसङ्गना सोचिएको पाइन्छ । साहित्यलाई दर्शनकै एक प्रकारका रूपमा लिनेहरू छन् र यिनीहरूका दृष्टिमा साहित्य रूपद्वारा आवेष्टित दर्शन देखापर्छ र यिनीहरूद्वारा प्रमुख विचारहरू प्राप्त गर्ने उद्देश्यले साहित्यको विश्लेषण पनि गरिएको छ । तर साहित्यलाई कुनै किसिमको दार्शनिकता वा वैचारिकता दिन नचाहनेहरू पनि प्रशस्तै छन् र यिनीहरू साहित्यलाई संवेग वा आवेगमै केन्द्रित देख्न चाहन्छन् अनि साहित्यमा यदा–कदा पाइने वैचारिकतालाई पनि गौण, संवेगद्वारा विजित वा अमहत्त्वपूर्ण ठान्दछन् ।

दर्शन वा विचारका इतिहासका अध्ययनका क्रममा साहित्यमा प्राप्त हुने विचारहरूको पनि समावेश भइरहेको देखिन्छ । अवश्यै कतिपय साहित्यकारहरू आफ्ना टिप्पणी र कृतिद्वारा कुनै दर्शन वा विचारको उपयोग र प्रतिपादन गर्दछन् भने साहित्यबाट पनि विचारको इतिहासको खोजी गर्ने प्रयत्न हुनु अस्वाभाविकचाहिं होइन । त्यसैले दर्शनको इतिहास खोज्दा गौण रूपमा साहित्यको पनि छानबीन गर्ने प्रक्रिया कसै–कसैले अँगालेका हुन् ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्यकारहरूले कुनै दर्शन वा विचार अँगाले वा नअँगाले पनि जीवनलाई हेर्ने कुनै दृष्टि उसका कृतिको अवयव वा सम्पूर्णतामा रहन सक्ने हुनाले साहित्य र विचारको सम्बन्ध विशेष महत्त्वपूर्ण हुन गएको छ र विचार तत्त्वले साहित्यको मूल्यमा खास प्रभाव पार्छ कि पार्दैन भन्ने प्रश्न उठ्न जान्छ । तर वेलेक र वारेन के भन्न चाहन्छन्भने साहित्य स्थानापन्न (कार्यवाहक) दर्शन होइन र वस्तुतः साहित्यमा विचार–तत्त्वको केन्द्रीय स्थान छैन अनि साहित्यका आफ्नै औचित्य र उपयोग छन् ।

७.५ ललितकलापरक अध्ययन

साहित्य पनि कला हो, त्यसैले ललित कला र सङ्गीतसँग साहित्यको निकट सम्बन्ध रहेको छ । स्रोत, प्रभाव, प्रेरणा र सहयोगका दृष्टिले साहित्य र यी कलाका बीचमा अन्तःसम्बन्ध देखिन्छ । तैपनि साहित्यले संपूर्णतः शब्द–चित्र र सङ्गीतमयताको स्थिति प्राप्त गर्नु त्यति सम्भव देखिदैन । भनाइ के होभने एक–अर्काबाट प्रेरित–प्रभावित हुनु बेग्लै कुरा हो तर साहित्य भन्ने ललित कला सङ्गीत, चित्र वा वास्तुकलामा परिणत र रूपान्तरित हुनुचाहिं सम्भव छैन । उही समाज र सांस्कृतिक पृष्ठभूमिमा प्रत्येक कला विकसित भए पनि माध्यम र प्रक्रिया आ–आफ्ना हुनाले गर्दा वास्तवमा कला–कृतिकै विवेचनाबाट मात्रै विभिन्न यी कलाका बीचको सामान्यता र वैशिष्ट्यको तुलनात्मक निष्कर्ष प्राप्त हुन सक्छ भन्ने वेलेक र वारेन ठान्दछन् । वेला–वेलामा कतिपय विद्वान्हरूबाट यस क्षेत्रमा अध्ययन भए पनि खास मान्य निष्कर्ष प्राप्त नभइसकेको ठान्दै वेलेक र वारेन सर्वप्रथम साहित्य, सङ्गीत र अन्य प्रत्येक कलाकृतिका अध्ययनबाट आ–आफ्ना निम्ति आवश्यक मान्यता र रूपरेखा प्राप्त गरेपछि मात्रै यी मान्यता र रूपरेखाको तुलनाबाट कलाको सामान्यता र प्रत्येक कलाको वैशिष्टयको वास्तविक निर्णय गर्न सकिने देख्तछन् ।

८. साहित्यको अन्तरङ्ग अध्ययनको प्रक्रिया

८.१ साहित्य-सिद्धान्त तथा अन्तरङ्ग अध्ययनको पुनरुत्थान

रोमाण्टिक युगमा आएपछि नव–क्लासिकल 'काव्य–शास्त्र' असमर्थ प्रतीत हुन थाल्यो र विभिन्न समयका कृतिका निम्ति विभिन्न मानक (ष्टयाण्डर्ड) को अपेक्षा गरिन लाग्यो । बिस्तारै 'ऐतिहासिक पृष्ठभूमि' को वढोत्तरी हुँदै गयो र प्राकृतिक विज्ञानका प्रभावमा कुनै साहित्यिक घटनाका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

निम्ति कार्यकारण-व्याख्या प्रदान गर्ने बहिरङ्ग अध्ययनको प्रयत्नको प्रारम्भ भयो। पुरानो 'काव्यशास्त्र' को विफलताको अनुभवका साथै व्यक्ति–पाठकको रुचिको महत्त्व बढ्यो र समालोचना पनि आस्वादन र मन्तव्य (एप्रिसिएशन) का रूपमा प्रभाव परक समालोचनामा परिणत हुनगयो।

परन्तु बीसौं शताब्दी छिप्पिदा नछिप्पिदै साहित्यको उपर्युक्त बहिरङ्ग तथा वैज्ञानिक अध्ययन–प्रणालीको सीमा तथा दुर्बलताको बोध हुन लाग्यो। फेरि क्लासिकल काव्य शास्त्र, अलङ्कार–शास्त्र र छन्दशास्त्रको पुनर्मूल्याङ्कन र पुनर्व्याख्याको प्रक्रियाको प्रारम्भ भयो अनि कलाकृतिकै अन्तरङ्ग अध्ययन गर्ने रुचि देखापऱ्यो; त्यस्तै प्रभावपरक समालोचनामा पाइने व्यक्तिगत आस्वाद र अनुभवमा मात्र सीमित नभई पुराना नवीकृत र नव सर्वेक्षण र विश्लेषणबाट स्थापित नयाँ पद्धतिका आधारमा कृतिको अन्तरङ्ग समालोचना गर्ने परिपाटी हुर्कंदै आउन थाल्यो। साहित्यसिद्धान्त तथा अन्तरङ्ग अध्ययनका यस पुनरुत्थानका क्रममा फ्रान्ससा 'एक्सप्लिकेसन डे टेक्ष्ट' को अभियान चल्योभने जर्मनीमा विशेषत: ओस्कर वाल्जेलद्वारा ललित कलाका इतिहासका समानान्तरतामा आधारित रूपपरक विश्लेषणको प्रणाली विकसित गरियो। रूसी रूपवादीहरू (शिल्पवादी) हरू र सहयोगी चेक र पोल विद्वान्हरूले पनि यसबारे सशक्त अभियान चलाएको पाइन्छ। रिच्र्डस्का प्रेरणामा इङ्गल्याण्डमा इम्पसन र लिबीस प्रभृतिले कृतिगत समालोचनाप्रति सूक्ष्म दृष्टि दिएका हुन्भने संयुक्त राज्य अमेरिकामा पनि 'नयाँ समालोचना' यस्तै प्रयोग हो। नाटक र उपन्यासलाई केवल व्यावहारिक वा सामाजिक सन्दर्भमा सीमित पार्ने वातावरणसँग संघर्ष गर्दै त्यतिखेर यसको कृतिगत र रूपपरक अन्तरङ्ग अध्ययन प्रक्रिया स्थापित हुन गएको पाइन्छभने यस सन्दर्भमा एल. सी. नाइट, पर्सी ल्युब्रोक, भिक्टर श्क्लोब्स्की, बी. एम्. आइखेनबम आदिको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण रहेको हो। जे होस्, रूसी रूपवादीहरूले 'विषयवस्तु र रूप' को द्वन्द्वको र काँचो वस्तु र बाह्य रूपको आधा–आधीको मान्यताको खण्डन गर्ने क्षेत्रमा प्रारम्भिक भूमिका खेलेका हुन्भने यो प्रभाव फैलिदै आएको पाइन्छ। वास्तवमा विषयवस्तु र रूपका बीचमा विभाजन रेखा स्पष्टिन सक्तैन भन्दै वेलेक र वारेन घटना वस्तु भए त्यसको वस्तुयोजना (प्लट) रूप हुन पुग्ने कुरा देखाउँछन्। त्यसैले यिनीहरू आन्तरिक रूपको जर्मन धारणाको पनि खण्डन गर्दै साहित्यिक अध्ययनलाई सामग्री (म्याटेरियल) र स्ट्रक्चर (संरचना)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

का रूपमा बाँड्न चाहन्छन् । बिशिष्ट सौन्दर्यात्मिक प्रयोजन पूर्ण गन सङ्केत-प्रणाली वा सङ्केत-संरचनाका रूपमा साहित्यिक कृतिको परिचय दिँदै यिनीहरूले संरचना अन्तर्गत प्रचलित विषयवस्तु र रूप दुवै राखेका छन् । जे होस्; कृतिका रूप र संरचनातर्फ ध्यान दिँदै साहित्यिक सिद्धान्तप्रति उन्मुखताका साथ अन्तरङ्ग गर्ने अभियानमा वेलेक र वारेन पनि हस्ताक्षर गर्दछन् ।

८.२ कृति के हो ?

त्यसो भए साहित्यिक कृति के हो ? लेखन वा छपाइ वा अङ्कन साहित्यिक कृति होइन र अन्य कला-कृति झैं अङ्कन साहित्यिक कृतिका निम्ति महत्त्वपूर्ण छैन । लेखन, छपाइ वा अङ्कन त केवल लिपि वा ध्वनि-सङ्केत-विधि मात्र हो । तैपनि मनमनै वा उच्चारित रूपमा पढ्नु पनि साहित्यिक कृति होइन र यो कृति भन्नु पाठकको अनुभूति पनि होइन । किन भने पाठकमा कृति निहित छ भनेर मान्नासाथ एक 'म्याकवेथ' नभएर अनेक 'म्याकवेथ' हुनेछन् । आइ. ए. रिच्र्डस् पाठकको ठीक ढङ्गको अनुभूतिलाई कृति ठान्दछन्, परन्तु वेलेक र वारेन यस मतमा पनि कृति औसत पाठक-अनुभूतिमा परिणत हुने खतरा देख्तछन् । कृति वास्तवमा साहित्यकारको अनुभूति हो भन्नेहरू पनि छन् । यो सृजना-कालको साहित्यकारको अनुभूति हो कि सृजनापछिको ? सृजनापछि त स्रष्टा पनि एक पाठककै रूपमा रहने हुँदा सृजना-कालकै सचेतअवचेत अनुभूतिलाई कृति मान्नुपर्ने हुन्छ । परन्तु सृजनाकालका खास अनुभूतिलाई नाघेर साहित्यकारको अनुभूतिसमष्टि कृति बन्दछ अनि कृतिलाई वस्तुका रूपमा लिँदै पाठकले प्राप्त गर्ने विविध अनुभूति-सारलाई पनि बिर्सन सकिन्नँ । त्यसैले स्रष्टा वा पाठकका मनोविज्ञानमा भन्दा अर्कै रूपमा साहित्यिक कृतिको व्याख्या गर्नुपर्ने देखिन्छ । त्यसैले वेलेक र वारेन भन्न चाहन्छन्-वास्तविक कृति स्तर (नर्म्स) हरूको संरचना हो र यसका विविध पाठकहरू आंशिक रूपमा यसलाई प्राप्त गर्दछन् । प्रत्येक कृति, कृति-प्रकार, विधा र साहित्यसम्म स्तर वा नर्म्सका संरचनाका अध्ययनबाट बुझ्न सकिन्छ भन्ने विश्वास यी विद्वान्हरूले राखेका छन् । यसमा साहित्य सिद्धान्तको पुनः स्थापनको त्यो प्रयत्न देखापर्छ जसलाई वेलेक र वारेन साहित्यको अन्तरङ्ग अध्ययन ठान्दछन् ।

८.३ कृतिको अन्तरङ्ग अध्ययनको प्रक्रिया

८.३.१ परिचय

प्रत्येक कृतिमा विभिन्न श्रेणीका विभिन्न स्तरको संरचना हुन्छ र यसै-

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

को अन्तरङ्ग विश्लेषणमा साहित्यिक अध्ययन केन्द्रित हुनुपर्छ भन्ने राय वेलेक र वारेन प्रस्तुत गर्दछन् । सर्वप्रथम ध्वनि-श्रेणी (वा ध्वनिश्रृङ्खला) हुन्छ र यसैबाट अर्को श्रेणी अर्थको श्रेणी (वा श्रृङ्खला) प्रकट हुन्छ । यसै एकाइ अन्तर्गत शब्ददेखि वाक्यसम्मको र अरू विस्तृत भाषिक रूप प्राप्त हुन्छ । यसैबाट अर्को श्रृङ्खला वा श्रेणी प्रकट हुन्छ, विम्व र अलङ्कारका रूपमा अनि यसैबाट प्रतीक र पुराकथाको श्रृङ्खला पनि प्राप्त हुन्छ । यसपछि आख्यानात्मक रचनाका विधा र प्रविधिको निर्माण हुन्छ । यसरी कृति-विशेषको निरूपणबाट विधा-विधासम्म पुगिन्छ र समालोचनाको केन्द्रीय प्रश्न स्वरूप मूल्याङ्कन यसपछि प्रस्तुत हुन्छ । अन्त्यमा साहित्यिक इतिहास र कलाको इतिहास अन्तर्गत साहित्यका इतिहासका बारेमा विचार गर्न सकिन्छ । साहित्यिक अन्तरङ्ग अध्ययनका निमित्त वेलेक र वारेनले प्रस्तुत गरेको प्रक्रिया यही हो । यस प्रक्रियामा साहित्य सिद्धान्तको महत्त्वको पुनः स्थापनाको प्रवल प्रयास पाइन्छ ।

८.३.२ ध्वनि श्रेणीको अध्ययन

प्रत्येक साहित्यिक कृति प्रथमतः अर्थपूर्ण ध्वनि-श्रृङ्खला हो । कुनै साहित्य रचनामा यस ध्वनि-श्रृङ्खलाको ध्वन्यात्मक वैशिष्टच न्यूनतम रहन सक्छ; प्रायशः गद्य-रचनामा यस्तै हुन्छ । यस वैशिष्टचको उच्चतम स्थितिचाहिं कविता हो । त्यसैले श्रुति-रमणीयतादेखि लय छन्दसम्मको चर्चा यस प्रसङ्गमा गरिएको छ । जहाँसम्म छन्दको प्रश्न छ, छन्दका बारेमा पश्चिममा विभिन्न सिद्धान्त चलेको पाइन्छ । प्रथमतः ग्राफिक वा रेखात्मक चिह्नद्वारा लघु-गुरु वा अक्षराघातका आधारमा छन्द नाप्ने चलन सबभन्दा पुरानो हो । दोस्रो सिद्धान्त सङ्गीतबाट प्रभावित छ र कविताको छन्दलाई सङ्गीतको लय वा ताल जस्तै ठानी सङ्गीतात्मक सङ्केतद्वारा लिपीकरण गरिन्छ अनि यसमा वैयक्तिक आवेगको प्राधान्य रहन्छ । तेस्रो सिद्धान्तचाहिं वैज्ञानिक यन्त्रद्वारा वस्तुपरक रूपमा छन्दको ध्वनिविश्लेषण गर्न खोज्दछ । रूसी रूपवादीहरूले चाहिं वैयक्तिकता र प्रयोगशालका अतिवादको सन्तुलनबाट छन्दसम्बन्धी ठीक मार्ग खोजेको अनुभव हुन्छ । त्यसैले वेलेक र वारेन ती रूप-वादीहरूका छन्द अध्ययनमा सामान्य त्रुटि भए पनि उपयुक्त मार्गको छनोट भएको पाउँछन् । वार्णिकता, मात्रिकता र आघातको सह-स्थिति देखाउँदै अनि सानो अंशमा नभई सिङ्गो पङक्तिमा छन्दको अस्तित्व सकार्दै उक्त रूपवादले अंगालेको तथ्याङ्कपरक भएर पनि

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

विवेकद्वारा नियन्त्रित छन्द–अध्ययन यिनीहरूका दृष्टिमा उपयुक्त दिशातिर सचेष्ट प्रयास देखापर्दछ ।

८.३.३ अर्थ–श्रेणी (शब्ददेखि वाक्य सम्म र अरु पर)

वेलेक र वारेनको 'साहित्य–सिद्धान्त' पाश्चात्य साहित्य–चिन्तनको इतिहासको शोधात्मक अध्ययनबाट प्रस्फुरित दृष्टिकोण प्रस्तुत गर्दछ । यिनीहरूद्वारा प्रस्तुत अन्तरङ्ग अध्ययनको प्रक्रिया अन्तर्गत अर्थ वा भाषिक रूप अथवा शैलीका अध्ययनका क्षेत्रमा भएका भाषा–शास्त्रीय शैलीवादका नयाँ नयाँ उपलब्धिलाई अङ्कित गरिएको छैन तापनि तिनको प्रयोगको संभाव्यता स्वीकारिएको छ ।

८.३.४ विम्व–अलङ्कार तथा प्रतीक पुरा कथाका श्रेणी

विम्ब र अलङ्कार तथा प्रतीक र पुराकथाका सम्वन्धमा विस्तृत चिन्तन–प्रणालीको विश्लेषण यिनीहरूले गरेका छन् । विशेषतः हेनरी वेल्स (पोइटिक इमेजेरीः १९२४) द्वारा प्रस्तुत अलङ्कार वर्गीकरणको चर्चा विशेष अभिरुचिपूर्वक यिनीहरुद्वारा गरिएको छ ।

८.३.५ अख्यानात्मक विधा र प्रविधिको अध्ययय

आख्यानात्मकताका सन्दर्भमा उपन्यास (महाकाव्यको सन्तान) का बारेमा विवेचना गर्दै वेलेक र वारेनले कथा–वस्तु (प्लट), चरित्र र वातावरण तत्त्वका बारेमा टिप्पणी गरेका छन् र महाकाव्य र नाटकका बारेमा अनि लघु–विधाका बारेमा पनि यी कुरा लाग्न सक्दछन् ।

यसै क्रममा वेलेक र वारेन साहित्यको वर्गीकरण र विधाका बारेमा पाश्चात्य समालोचनाको चिन्तन–सन्दर्भ प्रस्तुत गर्दछन् । मूलतः कविता, आख्यान (फिक्सन) र नाटकका रूपमा साहित्य–सामान्यलाई यिनीहरू हेर्न चाहन्छन् । यी तीन रूप स्वतः पूर्ण देखापर्छन् र साहित्यका सामान्यता बन्न जान्छन् । यिनै तीन साहित्यरूप अन्तर्गत अन्य साहित्यिक प्रकारको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ भन्ने अनुभव यिनीहरूले व्यक्त गरेका छन् ।

८.३.६ मूल्याङ्कन के हो ?

मूल्याङ्कन के हो ? साहित्यको मूल्याङ्कन साहित्यको प्रकृतिकै आधारमा गरिनुपर्दछ । साहित्यको वास्तविक प्रकृति व्यावहारिक उपयोग र वैज्ञानिक उपयोगभन्दा भिन्न अर्थात् प्रचार र कार्यका निम्ति प्रेरणा र ज्ञान तथा जानकारीभन्दा भिन्न छ । त्यसैले साहित्य जे हो त्यसै आधारमा यसको मूल्याङ्कन गरिनु आवश्यक छ । ज्ञान र कार्यको मध्यवर्ती सौन्दर्यमूल्यका

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

आधारमा साहित्य–मूल्याङ्कनबाट सन्तुष्ट नहुनेहरू पनि छन् र यिनीहरू सामाजिक तथा नैतिक कार्य र उच्चतम ज्ञानका रूपमा पनि साहित्यलाई हेर्न चाहन्छन् । साथै कतिपय विद्वान्हरू चोखो सौन्दर्य–मूल्यको अस्तित्व मान्दछन् भने कतिपय विद्वान्हरू मान्दैनन् । तैपनि वेलेक र वारेन के विश्वास गर्छन् भने सौन्दर्य–मूल्य सम्भव छ ।

टी. एस्. इलियट साहित्य सौन्दर्य–मूल्यका आधारमा निरूपित भए पनि 'महान् साहित्य' चाहिं सौन्दर्यातिरिक्त वाह्य मूल्यद्वारा मात्रै प्रमाणित हुन सक्छ भन्ने ठान्दछन् । परन्तु वेलेक र वारेनचाहिं सामग्री (म्याटर) मात्र बाह्य हुन सक्छ परन्तु कृतिचाहिं रूप (फर्म) हो र बाह्य–मूल्यको भूमिका हुँदैन भन्दछन् । यिनीहरूका दृष्टिमा भाषा र मानव–व्यवहार सामग्री हुन् परन्तु कृतिचाहिं त्यो रूप हो जहाँ यी दुवै तत्त्व सौन्दर्यात्मक प्रयोजनका गतिशीलताद्वारा समवर्ती सम्बन्धमा परिणत हुन्छन् । सामग्रीको बहुमुखी समृद्धता आवश्यक छ भने सङ्गठनको वा रूपविधानको बहुस्तरीय समृद्धि महत्त्वपूर्ण छ । कुनै कृतिको मूल्य पाठकमा नभएर त्यही कृतिमा हुन्छ अनि बहुस्तरीयता छभने त्यो कृति एक वा अर्को कोणबाट सधैं मूल्य-वान् देखापर्छ ।

कृतिमै मूल्य निहित हुने भएकाले त्यसबाट नै पाठकले ध्वनिश्रेणी, अर्थश्रेणी, बिम्ब–अलङ्कार तथा प्रतीक पुरा–कथाका श्रेणी तथा विधा र प्रविधि हुँदै मूल्यबोध प्राप्त गर्दछ । कृति नै मूल्यको कारण र अरू सम्भाव्य कारण हो । पाठक जुन मूल्यबोध गर्दछ त्यसको विशिष्ट र सुसङगठित नियन्त्रण कृतिले गर्दछ र पाठकले प्राप्त गरेको त्यो अनुभूति कृतिबाट प्राप्त अनुभूति बन्दछ । मूल्याङ्कन गर्नु भन्नु के हो ? वेलेक र वारेनको दृष्टिकोणमा कृतिमा समर्थ पाठकका निम्ति संरचनागत वा सङगठनात्मक रूपमा उपर्युक्त विभिन्न श्रेणी अन्तर्गत विद्यमान सम्बन्धहरू र सौन्दर्यात्मक दृष्टिले मूल्यवान् गुणहरूको बोध र अनुभूति गर्नु नै मूल्याङ्कन हो । इलेसियो भिभासको उक्तिको उद्धरण पनि गर्दै वेलेक र वारेन उपर्युक्त ढङ्गले मूल्याङ्कनको तात्पर्य बताउँछन् । कृतिमै मूल्य निहित भए पनि मूल्याङ्कन चाहिं सापेक्ष वस्तुगतता हो र सक्षम र प्रशिक्षित व्यक्तिहरूले मात्रै कृतिमा विद्यमान मूल्य ग्रहण गर्न सक्दछन् भन्ने विचार यिनीहरूले प्रकट गरेका छन् । यसै तात्पर्यमा कृति पाठकका मूल्यबोधका निम्ति सशर्त वा संभाव्य कारण देखापर्छ । यसरी साहित्यिक संरचनामा नै मूल्य निहित रहन्छ र आवश्यक

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

सामर्थ्य भएका पाठकहरूद्वारा नै मनोयोग पूर्वकमूल्यको बोध र मूल्याङ्कन हुन सक्छ । विनाशर्त जोसुकैले पनि कृतिमा निहित मूल्य प्राप्त गर्नु चाहिं सम्भव देखिदैन । वेलेक र वारेनका मूल्य संबन्धी यिनै धारणामा पुगेर साहित्यको अन्तरङ्ग अध्ययन पूर्ण हुन्छ ।

६. उपसंहार

'साहित्य सिद्धान्त' ले मूलतः पाश्चात्य साहित्य-चिन्तनको ऐतिहासिक सन्दर्भमा शोध कार्य गर्दै कृतिको मूल्याङ्कन प्रक्रिया प्रस्तुत गरेको छ। निश्चय नै साहित्यका बारेमा आफ्नै मौलिक स्थापना तथा उद्भावनाको महान् प्रयत्न 'साहित्य–सिद्धान्त' होइन, तर यसका लेखकद्वय वेलेक र वारेनले साहित्यको अध्ययनका निम्ति महत्त्वपूर्ण, मौलिकभन्दा ज्यादा स्वीकार्य ढङ्गको, एक प्रणालीचाहिं अंशतः प्रस्तुत गरेकाछन् भन्न सकिन्छ। सिद्धान्त, समालोचना, इतिहास र शोधपूर्ण विद्वत्ताका सङ्गमबाट साहित्यिक अध्ययनका निम्ति निकै विश्वसनीय एक प्रणाली प्रस्तुत गर्नु नै 'साहित्य–सिद्धान्त' को उपलब्धि हुन गएको अनुभव हुन्छ र यही नै यस ग्रन्थको व्यापक प्रचार र लोकप्रियताको कारण हो ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

प्रमुख सन्दर्भ ग्रन्थ विवरण

१ अभि सुवेदी, पाश्चात्य काव्य सिद्धान्त, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान (काठमाडौं २०३०)।

२ अलबर्ट डी. भान नोस्ट्रान्ड (सं.), लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन अमेरिका, द लिबरल आर्ट्स प्रेस (न्यू योर्क १९५७ ई.)।

३ आइ. ए. रिचर्ड्स्, प्रिन्सिपल्स अफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म, एलाइड पब्लिसर्स प्राइभेट लिमिटेड (बम्बई १९६७ ई.)।

४ आइ. ए. रिचर्ड्स् अनु० माधवलाल कर्माचार्य र लीला प्रसाद शर्मा, साहित्यिक समालोचनाका सिद्धान्त, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान (काठमाडौं २०३०)।

५ आर० ए० स्कट जेम्स, द म्याकिङ्ग अफ लिटरेचर, मर्करी बूक्स (लन्डन १९६३ ई०)।

६ (डा०) एन्० दास गुप्ता, इङ्गलिस लिटरेचर अफ ट्वेन्टिथ सेन्चुरी, किताब घर (ग्वालियर १९६७ ई०)

७ एन्० दास गुप्ता, प्लेटो टु इलियट, किताब महल (अलाहावाद १९६५ ई०)।

८ एलेक्स प्रेमिङ्गर, इन्साइक्लोपेडिया अफ पोइट्री एन्ड पोइटिक्स, प्रिन्सटन युनिभर्सिटी प्रेस (प्रिन्सटन, न्यू जर्सी १९६५ ई०)।

९ एस० एच० स्टेइनवर्ग (सं०), क्यासल्स इन्साइक्लोपेडिया अफ लिटरेचर, (भाग १ र २), क्यासल एण्ड कम्पनी लि० (लन्डन १९५३ ई०)

१० (प्रो०) एस० मोभिनगन (सं०) प्रोब्लेम्स अफ मोडर्न एस्थेटिक्स (अनू०), प्रोग्रेस पब्लिसर्स (मस्को १९६९ ई०)

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

११ ए० सी०ब्राडले, **शेक्सपियरिअन ट्राजेडी**, म्याकमिलन एन को०लिमिटेड (लन्डन १९६५ ई०) ।

१२ जार्ज एडवार्ड ब्याटमन सेन्टस्‌वरी, **ए हिस्ट्री अफ क्रिटिसिज्म एण्ड लिटरेरी टेष्ट इन युरोप फ्रम द अर्लिएस्ट टेस्ट टु द प्रेजेन्ट डे** (भाग १, २ र ३), बल्याकउड एन्ड सन्स (एडिनबर्ग १९४९ ई०) ।

१३ जोन विलियम हे एट्‌किन्स, **लिटरेरी क्रिटिसिज्म इन एन्टिक्विटी; ए स्केच अफ इट्‌स्‌ डेभलपमेन्ट** (भाग १ र २), मेथ्युन(लन्डन १९३४ ई०)।

१४ जोसेफ टी० सिप्ले, **डिक्सनरी अफ वर्ल्ड लिटरेचर; क्रिटिसिज्म–फर्म्स–टेक्निक**, द फिलोसफिकल लाइब्रेरी (न्यूयर्क १९४३ ई०) ।

१५ टमस स्टर्न इलिएट, **सेलेक्टेड एस्सेज** (द्वि० सं०), फेबर एण्ड फेबर (लन्डन १९३२ ई०) ।

१६ ट्रभिस बोगर्ड, विलियम आइ० ओलिभर **मोडर्न ड्रामा**, अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस (न्यूयर्क १९६५ ई०) ।

१७ (डा०) नगेन्द्र, **अरस्तु का काव्यशास्त्र** (द्वि० आ०), भारती भण्डार (अलाहावाद २०१३ ई०) ।

१८ (डा०) नगेन्द्र (प्र० सं०), **पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परंपरा** (द्वि० सं०), दिल्ली विश्वविद्यालय (दिल्ली १९६६ ई०)।

१९ (डा०) नगेन्द्र (प्र० सं०) **पाश्चात्य काव्य शास्त्रः मार्क्सवादी परंपरा**, दिल्ली विश्वविद्यालय (दिल्ली) ।

२० निल्स एरेक एन्कविस्ट (सं०), **लिङ्ग्विस्टिक्स एन स्टाइल**, अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस (अक्सफोर्ड १९६४ ई०) ।

२१ पी०सी० शास्त्री, **द हिस्ट्री अफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म**, इजुकेसनल पब्लि- (आग्रा १९६९ ई०)।

२२ (सर)मरिस बोउरा, **द रोमान्टिक इमेजिनेसन**, अक्सफोर्ड पेपर ब्याक्स-सर्स (अक्सफोर्ड १९६१ ई०) ।

२३ रामपूजन तिवारी, **पाश्चात्य काव्यशास्त्र**, राधाकृष्ण प्रकाशन (दिल्ली १९७१ ई०) ।

२४ रेन वेलेक, आस्टिन वारेन, **ए थ्योरी अफ लिटरेचर** (तृ० सं०), जोनाथन केप (लण्डन १९६६ ई०) ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

२५ (डा०) लक्ष्मीनारायण वार्ष्णेय, **पश्चिमी आलोचनाशास्त्र**, हिन्दी समिति (लखनउ १९६५ ई०) ।

२६ (प्रा०) लीलाप्रसाद शर्मा, **एरिस्टोटलको काव्यशास्त्र**, साझा प्रकाशन (काठ-माडौं २०३०) ।

२७ (प्रा०) लीलाप्रसाद शर्मा, **जर्ज लुकासको साहित्यिक सिद्धान्त**, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान (काठमाडौं २०३१)

२८ विलियम के० विम्सेट (जुनि०), क्लेन्थ ब्रूक्स; **लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए सर्टहिस्ट्री**, अक्सफोर्ड एण्ड आइबीएच् पब्लिसिङ्ग को० (कलकत्ता १९६४ ई०) ।

२९ त्रिलवर स्कट (सं०) **फाइव एप्रोचेज अफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म**, कोलायर ब्रूक्स (न्यूयोर्क १९६२ ई०) ।

३० (डा०) शान्तिस्वरूप गुप्ता, **पाश्चात्य काव्यशास्त्रको सिद्धान्त** (तृ०सं०), अशोक प्रकाशन (दिल्ली १९६७ ई०) ।

३१ शंभुदत्त झा, **रिचर्ड्स् के आलोचना सिद्धान्त**, भारती भवन (पटना १९६७ ई०) ।

३२ शेल्डन पी० जिन्थर समेत, **द प्राक्टिस अफ क्रिटिसिज्म**, स्कट फरेस्मन एन्ड कम्पनी (शिकागो) ।

३३ सिगनर वेनेडेट्टो क्रोचे, **एस्थेटिक एज ए साइन्स अफ एक्सप्रेसन एण्ड जनरल लिङ्गविस्टिक्स**, (अनु० डगलस आइन्स्लाइ), द्वि० सं० म्याक-मिलन एण्ड कम्पनी लि० (लन्डन १९२२ ई०) ।

३४ सेम्युयल टेलर कलरिज, **बायग्राफिया लिटरेरिया अर बायग्राफिकल स्केचेज अफ माइ लाइफ एन्ड ओपिनियन्स** (सं० जर्ज वाट्सन), डेन्ट (लन्डन १९५६ ई०) ।

३५ हर्बर्ट ग्रियर्सन, **द ब्याकग्राउन्ड अफ इङ्गलिस लिटरेचर**, पेङ्गवाईन बूक्स इन एसोसियन विथ चाटो एन्ड विन्डस (हार्मन्डस्वर्थ १९६२ ई०) ।

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal

CC-0. Digitized by eGangotri and MIDF- Delhi

साहित्य समीक्षासम्बन्धी केही प्रकाशनहरू

केही साहित्यिक चिन्तन	वासु रिमाल यात्री
नेपाली काव्य र उसका प्रतिनिधि कवि	हृदयचन्द्रसिंह प्रधान
नेपाली काव्य र कवि	राममणि रिसाल
Nepal : Transition from Isolationism	Yadunath Khanal
Nepali Literature: Background and History	Abhi Subedi
नेपाली कविताका प्रवृत्ति	रमेश श्रेष्ठ
पूर्वीय समालोचना सिद्धान्त	हेमाङ्गराज अधिकारी
भानुभक्तदेखि तेस्रो आयामसम्म	ताना शर्मा
प्राथमिककालीन कवि र काव्य प्रवृत्ति	केशवप्रसाद उपाध्याय
संस्कृतका अमर साहित्यकार	घटराज भट्टराई
साझा समालोचना	सं० कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान
साहित्य प्रकाश	केशवप्रसाद उपाध्याय
साहित्यिक चर्चा	यदुनाथ खनाल

सा प्र

Jayatu Sanskritam, Kathmandu, Nepal